ISSN: 2014-5918

Esdrújula 1/12

Revista de filología

Nace ESDRÚJULA, revista de filología

¿Discrimina el lenguaje a las mujeres?
Hacia la construcción del lenguaje inclusivo

La segmentación de *Amar después de la muerte*,
de Calderón de la Barca, y su implicación escénica

Reportaje

Dublineses, de James Joyce:
un análisis sociocrítico

www.losfilologos.com/esdrujula

ISSN: 2014-5918

Esdrújula

Revista de filología

Director

José A. Mena Galindo
Licenciado en Filología Hispánica y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona (España). Máster en Edición, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona (España)

Comité de redacción

Ricard Altés Molina
Licenciado en Filología Románica y Filología Eslava, Universitat de Barcelona, Barcelona (España). Máster en Edición, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona (España)

Daniel Carril
Licenciado en Filología Hispánica, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona (España). Màster en Formació de Professorat de Secundària, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellatera, Barcelona (España).

Irene Fernández Vallecillo
Licenciada en Traducción e Interpretación, Universidad de Málaga, Málaga (España). Máster en Traducción Audiovisual, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona (España)

Matías Guzmán
Licenciado en Filología e Idiomas (alemán), Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (Colombia)

Beatriz Mas de Jesús
Licenciada en Filología Hispánica y Posgrado en Edición. Universitat de Barcelona. Barcelona (España)

Juan Ramón Vélez García
Licenciado en Filología Hispánica y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Salamanca, Salamanca (España)

Comité editorial

Esther Alonso Lada. *Estudiante de Filología Hispánica. Universidad de Oviedo, Oviedo (España)*

Pilar Blanco Pérez-Longares. *Estudiante de Grado en Filología Hispánica. Universidad de Zaragoza, Zaragoza (España)*

Elena Cañizares Mora. *Licenciada en Filología Románica y estudiante de Licenciatura en Bellas Artes, Universitat de Barcelona, Barcelona (España)*

Idoia Carramiñana. *Licenciada en Filología Vasca, Universidad de Deusto, Bilbao (España)*

Purificación Escobar García. *Licenciada en Filología Hispánica, UNED. Máster en Profesorado de Enseñanza Secundaria, Universidad de Sevilla, Sevilla (España)*

Clara Luna García García de León. *Estudiante de Filología Hispánica. Universidad Complutense de Madrid, Madrid (España).*

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer. *Licenciado en Filología Hispánica y Máster en Literatura Española, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (España)*

Anaís Gutiérrez Armayor. *Estudiante de Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas y estudiante de Grado en Lengua Española y sus Literaturas, Universidad de Oviedo, Oviedo (España)*

Natalia López Cortés. *Estudiante de Filología Hispánica, Universidad de Zaragoza, Zaragoza (España)*

Ana María Macías Horas. *Licenciada en Filología Alemana, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (España)*

Carlos Mackenzie Rebollo. *Licenciado en Letras Hispánicas, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Estado de México (México)*

Jesús Martínez Sevilla. *Estudiante de Filosofía, Universidad de Granada, Granada (España)*

Beatriz Méndez Guerrero. *Licenciada en Filología Hispánica, Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca (España)*

Patricia Olmo Ruiz. *Estudiante de Filosofía, Universidad de Granada, Granada (España)*

María Teresa Palomino Tenrero. *Licenciada en Filología Hispánica y Licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Extremadura, Cáceres (España)*

María Pérez L. de Heredia. *Licenciada en Filología Inglesa y Doctora en Traducción e Interpretación, Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz (España)*

Fermín Robles Calle. *Licenciado en Filología Hispánica, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona (España). Licenciado en Periodismo, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona (España)*

Eva Rodríguez Cárdenas. *Estudiante de Filología Inglesa, Universidad de la Rioja, Logroño (España)*

Ingrid Joselyne Rodríguez Fuertes. *Estudiante de Grado en Lengua Española y sus Literaturas, Universidad de Oviedo, Oviedo (España)*

Verónica Tembra Souto. *Licenciada en Filología Clásica, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela (España). Máster en Ciencias de las Religiones, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (España)*

Elena Viña Quintero. *Estudiante de Grado de Filología Hispánica, Universidad de Sevilla, Sevilla (España)*

Diseño y diagramación:
Jordi Canals Bornes

Esdrújula se distribuye bajo la licencia Creative Commons de Reconocimiento - Sin obra derivada - No comercial.

Esdrújula

Revista de filología

Volumen 1. Número 1. Enero-Marzo 2012

Sumario

EDITORIAL

1 Esdrújula. Revista de filología

ARTÍCULOS

2 ¿Discrimina el lenguaje a las mujeres? Hacia la construcción del lenguaje inclusivo
Beatriz Méndez Guerrero

6 La segmentación de *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca, y su implicación escénica
Carlos Enrique Mackenzie Rebollo

REPORTAJE

14 *Dublineses*, de James joyce: un análisis sociocrítico (I)
Rebeca Luque Cuesta

RESEÑAS

29 Pedro Calderón de la Barca. *A secreto agravio, secreta venganza.*
Carlos Enrique Mackenzie Rebollo

31 Fernando Báez. *Nueva historia universal de la destrucción de libros*
Juan Ramón Vélez García

34 Julian Barnes. *Arthur & George*
Fermín Robles

CARTA AL DIRECTOR

36 Mamá, papá: quiero estudiar Filología
Natalia López Cortés

www.losfilologos.com/esdrujula
revista@losfilologos.com

EDITORIAL

Esdrújula. Revista de Filología

Todavía me resulta algo extraño no empezar este editorial con una frase del tipo "la revista que sostienes en tus manos" o algo parecido. Cuando dirigí, en mis años de instituto, alguna revista literaria no imaginaba otra cosa que no fuese el papel como soporte para una publicación de este tipo. Sin embargo, la posibilidad de publicar una revista digital nos ha permitido que este proyecto, hecho entre muchas personas, haya visto por fin la luz. Quizá, en otros tiempos, Esdrújula. Revista de Filología no podría haberse publicado ni estaría llegando a tantas personas. No es raro que aventuras editoriales de este tipo naufraguen antes de empezar, ya que el esfuerzo que hay que hacer, sobre todo en los comienzos, es muy grande. Por ello, quiero dar las gracias a las personas que han depositado su confianza en mí para dirigir la revista, a los miembros del comité de redacción y del comité editorial por su apoyo y ayuda, al diseñador de la revista y a todas las personas que han colaborado para que esta revista haya publicado su primer número. Para todos ellos, mi más entusiasta enhorabuena. Y también, cómo no, quiero agradecer a los autores la confianza depositada en Esdrújula para publicar sus trabajos, que podrán presentar como méritos en los concursos académicos.

Por supuesto, el camino de Esdrújula no acaba en este primer número, sino que su andadura empieza ahora y ya estamos preparando el segundo. Por ello, animamos a todas las personas interesadas en publicar sus trabajos a que los envíen a la dirección de correo electrónico revista@losfilologos.com. Será un placer poder evaluarlos y publicarlos en esta nueva revista que espero todos los lectores sientan como suya. Entre las secciones de la revista, quisiera destacar las de Artículos de investigación, Reportajes o Reseñas, aunque también existirán otras como la Sección histórica, Cartas al director o Editorial. En las normas de la revista podéis consultar las características de cada sección. Por supuesto, estamos abiertos a la colaboración y opinión de cualquier lector.

Quiero dar las gracias, finalmente, a todas esas personas que conforman esta comunidad filológica que tuvo su inicio en las redes sociales y que ha ido creciendo poco a poco. Hace dos años que empezó todo y Esdrújula nace ahora, formando parte de ese proyecto global del que esperamos os sintáis parte.

Bienvenidos a Esdrújula. Bienvenida, Esdrújula.

José Antonio Mena
Director de Esdrújula

ARTÍCULO

¿Discrimina el lenguaje a las mujeres? Hacia la construcción del lenguaje inclusivo

BEATRIZ MÉNDEZ GUERRERO
Universitat de les Illes Balears. Palma de Mallorca. España.
bea_men_gue@hotmail.com

RESUMEN

El hecho de que las mujeres no tengan representación simbólica en la lengua contribuye a su invisibilidad. Así, un lenguaje no sexista es el que no oculta, no subordina, no infravalora y no excluye. Determinamos que las lenguas no son sexistas pero sí lo es la manera en la que se utilizan. Sin ir más lejos, el uso del masculino genérico contribuye a la discriminación de la mujer al considerar el género masculino como referente en situaciones en las que nos referimos a individuos de ambos sexos. Por esta razón, nos debemos encaminar hacia el lenguaje inclusivo en el que se reflejen todas las voces y no se ignore la figura femenina.

«Somos cada vez más numerosas las lingüistas que pensamos que a las mujeres se las discrimina lingüísticamente, tanto en la forma en que la lengua común y los usos lingüísticos cotidianos suelen tratarlas como en la manera en que se las enseña y aprenden a usar el lenguaje. Ambos procedimientos canalizan el mantenimiento de la dominación masculina y el ocultamiento de la participación de la mujer en la sociedad, así como la imposición de una imagen estereotipada, fuente de descalificaciones y aislamiento» (Martín Rojo, L. 1996: 1).

Introducción

Es bien sabido que "lo que no se nombra no existe", esta idea, trasladada al género, implica que el hecho de que las mujeres no tengan una representación simbólica en la lengua contribuye a su invisibilidad. De ahí la necesidad, a fin de lograr el objetivo de la igualdad entre sexos, de hacer un uso del lenguaje que represente a las mujeres y a los hombres y que nombre sus experiencias de forma equiparada. Un lenguaje no sexista es el que no oculta, no subordina, no infravalora y no excluye. Queremos aclarar que las lenguas no son sexistas, pero sí lo es el uso que se hace de ellas. Entre los fenómenos en los que los lingüistas han encontrado con más frecuencia manifestaciones sexistas figuran:

(1) El desequilibrio en las *formas de tratamiento* que señalan la falta de independencia que se atribuye a la mujer, así como las diferencias de *status* (términos que marcan el estado civil de la mujer como "señora "/"señorita"; uso frecuente del nombre de pila y sus diminutivos

para la mujer, frente al uso del apellido para designar al varón).

(2) Fenómenos que imponen a la mujer una imagen descalificadora como *duales aparentes* (con distinto significado en masculino y en femenino: "un profesional" / "una profesional"); *asociaciones estereotipadas* ("mujeres listas o histéricas" frente a "hombres inteligentes o entrenados"); *vacíos léxicos* para referirse a ciertas cualidades y actividades, presentándose un problema cuando el referente es una mujer ("hombre de estado"; "caballerosidad"); *insultos* que atribuyen el universo de lo positivo al género masculino ("ser cojonudo" frente a "ser un coñazo") y *refranes sexistas*.

(3) Fenómenos que ponen de manifiesto el arraigo de una visión masculina de la sociedad y de los factores sociales*: ausencia de formas, femeninas en el léxico referido a oficios y profesiones*. Así, habitualmente se recomienda no utilizar la denominación de un oficio en femenino con el pretexto de que podría confundirse a la mujer que lo practicase con un objeto, concepto, etc. De este modo, no es recomendable utilizar el femenino "música" porque es ambiguo y se podría confundir a una mujer que se dedica a esta profesión con el oficio en sí. Sin embargo, no se utiliza el mismo argumento cuando la situación se da con el género masculino, aunque también puedan confundirse muchos oficios con objetos o atributos como "costurero", "frutero", "parador", "sereno", "demoledor". En estos casos no se propone cambiar el uso del masculino por el femenino. S*altos semánticos* que indican que los masculinos extensivos incluyen ambos géneros pero que no se interpretan, de hecho, como tales, produciéndose, en el mejor de los casos, equívocos y ambigüedades, y excluyendo a la mujer del discurso en numerosas ocasiones.

El masculino genérico

Para la RAE el uso del masculino genérico "tiene que ver simplemente con el principio básico de la economía lingüística". Explica el Diccionario Panhispánico de Dudas (DPD) que "en la lengua está prevista la posibilidad de referirse a colectivos mixtos a través del género gramatical masculino, posibilidad en la que no debe verse intención discriminatoria alguna, sino la aplicación de la ley lingüística de la economía expresiva". El DPD añade que "solo cuando la oposición de sexos es un factor relevante en el contexto, es necesaria la presencia explícita de ambos géneros. De otro modo, la constante alusión explícita a ambos sexos hace el discurso prácticamente inmanejable".

Por su parte, Bengoechea (en prensa, 2008) encuentra en este género gramatical otras funciones entre las que se encuentra la de *invisibilizar a las mujeres,* recordemos que "lo que no se nombra no existe"; *convertir en androcéntricas no solo las lenguas sino también el propio pensamiento formulado por ellas*, de hecho es habitual encontrar en la lengua el uso de expresiones como "le echó un par de huevos" para hacer referencia a "tuvo valor"; también le asigna la función de *reforzar las relaciones de identidad y semejanza masculinas* usando expresiones como "los españoles" o "los ciudadanos" para referirse a ambos sexos; y, por último, la de *crear incertidumbre sobre si se está incluyendo a las mujeres en el mensaje*, así, una trabajadora que aspira a un puesto de trabajo podría preguntarse si admitirán mujeres en una empresa que anuncia "se necesita jefe de sección".

El lenguaje inclusivo

Habitualmente, el lenguaje en uso ha reflejado los valores sociales y culturales propios de cada país. En sociedades androcéntricas, como la nuestra, se ha ignorado tradicionalmente el discurso femenino, colocando al hombre, sus preocupaciones y sus puntos de vista en una posición central, es decir, estableciéndolo como norma. Asimismo, la enseñanza de la lengua en las escuelas ha contribuido a la difusión del lenguaje sexista. El empleo excesivo de los masculinos genéricos que, supuestamente, representan

ambos sexos pero que en realidad extienden su alcance únicamente al masculino, ha propiciado el ocultamiento de las mujeres. Expresiones como “el hombre”, “los seres humanos”, “los padres”, “los niños”, etc. constituyen un ejemplo de ello. De ahí que propongamos la utilización de un lenguaje inclusivo en el que queden representados tanto mujeres como hombres.

No obstante, hay una creencia generalizada que apunta como principal marca del lenguaje inclusivo el uso reiterado de “los y las”. Así, se habla de “los niños y las niñas” y de “los estudiantes y las estudiantes”. Pero, ciertamente, el lenguaje inclusivo no se reduce a estas fórmulas expresivas, va más allá, de hecho, consideramos erróneo pensar que un texto deja de ser sexista únicamente porque incluya estas marcas constantemente. Si bien hacer evidentes en el texto la identidad de los géneros es un recurso válido y necesario, su aplicación debe realizarse siempre con medida, alternando diferentes estrategias textuales de transversalización, y, sobre todo, dentro de las normas gramaticales de nuestra lengua. En esta línea, y siguiendo el informe del Parlamento Europeo sobre el uso del lenguaje no sexista, proponemos:

- Utilización de sustantivos genéricos y colectivos:
  Ejemplo: «el interesado», «los andaluces», «los profesores».
  Propuesta de cambio: «la persona interesada», «el pueblo andaluz», «el profesorado».
- Utilización de perífrasis:
  Ejemplo: «los médicos».
  Propuesta: «las personas que ejercen la medicina».
- Utilización de construcciones metonímicas:
  Ejemplo: «los directores», «el Presidente de la Comisión».
  Propuesta: «la dirección», «la Presidencia de la Comisión».
- Utilización del imperativo:
  Ejemplo: «El candidato debe enviar su currículum a la dirección indicada».
  Propuesta: «Envíe su currículum a la dirección indicada».
- Utilización de la forma pasiva:
  Ejemplo: «El solicitante debe presentar el formulario antes del día 15».
  Propuesta: «El formulario debe ser presentado antes del día 15».
- Utilización de estructuras con «se» (impersonal o pasiva refleja).
  Ejemplo: «El juez dictará sentencia».
  Propuesta: «Se dictará sentencia judicial».
- Utilización de formas no personales del verbo:
  Ejemplo: «Es necesario que el usuario preste atención».
  Propuesta: «Es necesario prestar atención».
- Utilización de determinantes sin marca de género u omisión del determinante en el caso de sustantivos de una sola terminación:
  Ejemplo: «Todos los miembros del comité recibirán la información por escrito».
  Propuesta: «Cada miembro del comité recibirá la información por escrito».

Conclusiones

Nos preguntábamos al comenzar si el lenguaje discrimina a las mujeres. De hecho, este es uno de los principales interrogantes de los que pretenden dar cuenta algunos de los estudios de género más recientes. Por una parte, hemos hablado del uso del masculino genérico como tradicional recurso referido a ambos sexos y de cómo este mecanismo podía llevarnos a confusiones o a la invisibilidad de las mujeres. Y, por otra, hemos aludido a la necesidad de utilizar un lenguaje inclusivo en el que queden representados tanto mujeres como hombres. Pues bien, llegados a este punto, no nos queda más que añadir que cada vez somos más las que pensamos que en la sociedad actual, que aboga por la igualdad de género, no hay lugar para los usos lingüísticos que han servido tradicionalmente de obstáculo para el desarrollo de la mujer y que, por ello, debe recurrirse a recursos menos discriminadores.

Referencias bibliográficas

Bengoechea, M. (2008). Lo que esconde el uso del masculino genérico: razones de incomodidad femenina. Alcalá de Henares: Diario digital de la Universidad de Alcalá.

Martín Rojo, L. (1996). Lenguaje y género. Descripción y explicación de la diferencial. Revista Signos. Teoría y práctica de la educación, 16, 6-17.

Referencias normativas

Informe sobre el Lenguaje no sexista del Parlamento Europeo (Aprobado por decisión del Grupo de Alto Nivel sobre Igualdad de Género y Diversidad el 13 de febrero de 2008).

ARTÍCULO

La segmentación de *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca, y su implicación escénica

CARLOS ENRIQUE MACKENZIE REBOLLO
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ciudad de México, México.
carlos.emackenzie@gmail.com

RESUMEN

A partir del modelo de segmentación que tiene por base la versificación, se pretende explorar la manera en que versificación y elementos escénicos confluyen y estructuran la obra calderoniana. Ambos elementos construyen una puesta en escena, así como resaltan momentos importantes para el desarrollo de una obra.

La polimetría está ligada de manera férrea a lo que sucede en el tablado de una obra áurea; es bien sabido esto gracias a Lope de Vega y los famosos versos que dedica a los usos métricos según las situaciones dramáticas en *El arte nuevo de hacer comedias*[1] (2006). Sin embargo, estas palabras no explican en su totalidad la función de la diversidad de versos más allá de un sugerido uso temático, además que se advierte que no todos los estilos métricos son mencionados —como las quintillas, los endecasílabos sueltos y las silvas[2], por mencionar algunos ejemplos—. Para Marc Vitse, las variaciones métricas resultan significativas, dado que representan una forma de estructurar la obra, apoyado en "[…] los demás criterios (geográfico, cronológico, escénico y escenográfico), decidirá de la apelación y situación definitiva de estas secuencias" (1998, p. 59). Estas secuencias se dividen en macro- y micro-; las primeras se diferencian por la ruptura de todos los criterios que menciona el estudioso francés y que coinciden con un cambio métrico, es decir, hay una ruptura

[1] Hago referencia a dichas palabras del Fénix de los Ingenios:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.
(vv. 305-312)

[2] Aunque éstas últimas fueron utilizadas tardíamente en el teatro barroco, como hizo notar Leonor Fernández, 2008a: pp. 417-428.

profunda en el desarrollo de la obra, en la que la situación dramática queda suspendida para dar paso a una nueva; las segundas sólo se tratan de cambios de estilos de versificación, acompañado quizá de la entrada o salida de uno o más personajes, pero nunca un cambio completo, dando continuidad gracias a los criterios antes mencionados.

Las unidades dramáticas que maneja Vitse resultan una propuesta en la que las variaciones y combinaciones de estilos de versos son criterio básico de segmentación; sin embargo, aunque la polimetría sea el punto clave para diferenciar entre macrosecuencias y microsecuencias, es difícil hacer de lado los elementos que construyen en su totalidad una obra teatral, entendida ésta como un espectáculo audiovisual; uno de los elementos que es tomado en cuenta y es indicado mediante didascalias para su representación es el movimiento de los personajes:

El movimiento del actor en escena, concretamente las entradas y salidas, tienen una función significativa específica y que supone también una intercambiabilidad de significantes para idénticos significados, ya que *el cambio de lugar corresponde ser indicado por signos independientes del actor o marcados de viva voz,* pero también *puede ser indicado por la entrada y salida de un personaje*, y lo mismo el paso del tiempo. (Díez Borque, 2002, p. 123. Las cursivas son mías).

La salida de todos los personajes y entrada de otros más indica un cambio de lugar, una ruptura temporal, pues es obvio pensar que si algún personaje queda en el tablado, el lugar donde se desarrolla la acción, así como el tiempo, siguen siendo continuos. Es cierto que la esencia del teatro es la representación, y que cobra vida en el momento de llevarlo al tablado; sin embargo, pasa primeramente por una fase de escritura y estructuración, y es en este sentido que resulta aún más notorio el esfuerzo de Marc Vitse y de varios estudiosos que han seguido esta propuesta por brindar una herramienta útil para el análisis de la versificación en conjunto a los criterios escénicos.

La pieza dramática calderoniana de la que me ocupo en el presente estudio tiene una estructura métrica casi simétrica, "pues se trata de una obra de escasa variación y escasa combinación métrica (comparándola con otras obras que se han escrito en ese marco cronológico)"[3] (Mackenzie, 2011, p. 44); se estructura con sólo cinco estilos métricos: décimas, redondillas, silvas y romance, que aparecen una vez en cada jornada, con excepción del romance y las redondillas[4], además de la inclusión de una breve canción zejelesca; también hay tres macrosecuencias, según mis observaciones, en cada jornada de la obra, aunque no están construidas con el mismo número de microsecuencias: las macrosecuencias primera y quinta son las únicas construidas por tres cambios métricos, y en cada uno de ellos hay un texto englobado. A continuación muestro la versificación ordenada jerárquicamente a partir de su valor estructural:

A. *Inicio de la obra. Planteamiento del problema entre moros y cristianos, relato de la ofensa de Juan Malec.*
   1. Romance, vv. 1-235, con Canción zejelesca englobada en los vv. 15-29.

B. *Implicaciones personales del problema. El amor frustrado de Álvaro Tuzaní y Clara Malec por la deshonra de Juan Malec.*
   1. Décimas, vv.236-395.
   2. Redondillas, vv.396-567.

[3] Se cree que la fecha de composición está cerca de 1633, sin embargo, no hay documentos suficientes para sustentar tal fecha. Pese a ello, obras compuestas en fechas cercanas, por ejemplo *La vida es sueño, La cisma de Inglaterra, El médico de su honra, A secreto agravio, secreta venganza*, hay más cambios métricos y más estilos de versificación. Para la composición de *Amar después de la muerte*, véase Hilborn, 1943; Coenen, 2008; Devos, 2009.

[4] Las redondillas de la segunda jornada son separadas por un metro englobado: las décimas.

C. *Enfrentamiento y levantamiento. Duelo entre el Tuzaní y Juan de Mendoza (el agresor); menosprecio de los moriscos, decisión de la insurrección.*
   1. Silva, vv. 568-609.
   2. Romance. vv. 610-876 (Fin de jornada).

D. *Relación de los sucesos. Mendoza cuenta a Juan de Austria lo que aconteció en los años que pasaron entre jornadas. Rebelión de los moros, toma de las Alpujarras. Preparación del ejército cristiano.*
   1. Silva, vv. 877-930.
   2. Romance, vv. 931-1330.

E. *Boda de Álvaro y Clara. Celebración de la boda entre los moros amantes, y la suspensión de ésta por la entrada de los cristianos al territorio tomado.*
   1. Redondillas, vv. 1331-1684, con Décimas englobadas en los vv. 1555-1644.

F. *Destrucción de Galera. Juan de Austria decide atacar primero Galera; Álvaro tiene que dejar a Clara en la ciudad que empiezan a destruir.*
   1 a. Romance, vv. 1685-1812,
   1 b. Romance, vv. 1813-1988 (fin de jornada).

G. *Muerte de Clara. Regresa a la siguiente noche Álvaro, encuentra todo destruido y a su esposa moribunda, asesinada por Garcés. Jura encontrar al asesino.*
   1. Silva, vv.1989-2021.
   2. Romance, vv. 2022-2389.

H. *Comienzo de la empresa. Álvaro espía a los cristianos, se torna casi imposible encontrar al asesino; es detenido por defender a Garcés.*
   1. Décimas, vv. 2390-2589.
   2. Romance, vv.2590-2785.

I. *Desenlace y reconocimiento. Garcés, detenido con Álvaro, confiesa haber matado a Clara, el morisco mata al cristiano. Lope de Figueroa recompensa al galán por su esfuerzo, vuelve el orden.*
   1. Redondillas, vv.2786-2961.
   2. Romance, vv.2962-3255.

Tomando en cuenta lo anterior, se podría pensar que Calderón de la Barca tuvo una consciencia demasiado geométrica de la estructura al escribir *Amar después de la muerte*. Ya sea de manera deliberada o no, nos dejó una obra de simetría casi perfecta, abordando un tema que queda difuso entre el amor no realizado de una joven pareja de moriscos y el honor pisoteado de un estrato de la sociedad marginado y discriminado; es decir, el amor y la guerra se confluyen y entrelazan entre sí.

Esta segmentación la llevé a cabo a partir de los criterios propuestos por Marc Vitse, que ya he mencionado. La primera jornada está dividida en tres macrosecuencias, es decir, existen tres cambios espaciales-temporales con dos ocasiones en que queda el escenario vacío y coincide con un cambio métrico. La secuencia A está conformada por un romance con una canción zejelesca intercalada en los vv. 15-29; no todos los textos englobados tienen la misma función, por tanto, hay que discriminar, como bien apunta Françoise Gilbert (2006, p. 168): "en lo que a las formas englobadas se refiere, entre texto representado y texto cantado, ya que este último puede implicar unas variaciones métricas no significantes desde el punto de vista estructural"; este texto cantado resulta un resumen de la situación que los moriscos viven: la opresión y el desprecio de la gente cristiana que habita la península ibérica, es cantado y bailado, como indica la didascalia "(*Canta*)" (v. +15), por lo que no se advierte progreso alguno en la situación dramática. Prestando atención al contenido de la canción, no sólo embona con el tema que se desarrollará, Felipe Pedraza Jiménez menciona respecto a este tipo de versos insertados en la obra teatral de Lope de Vega: "la canción no solo da origen al drama, sino que […] tiene una misión estructuradora de la acción: subraya, sintetiza y

recapitula los elementos esenciales del conflicto" (2003, p. 242-243); pensándolo de esta manera, los versos zejelescos en que se canta y baila, además de ser escénicamente llamativos, sintetizan una de las bases temáticas de la obra: el conflicto entre moros y cristianos.

La siguiente macrosecuencia se divide en dos microsecuencias, B1 y B2, en la que se desarrolla, como sinteticé en la tabla de versificación, la manera en que afecta en lo privado la deshonra que recibió don Juan Malec. En este sentido, hay un contraste entre A y B, pues "el tema principal [de B] es distinto; si bien se sigue hablando de la deshonra, el enfoque da un cambio a la esfera de lo personal. En romance [A1] la narración de este suceso es un motivo más para el levantamiento morisco; y en décimas […] es un impedimento para consumar en matrimonio el amor de la pareja principal" (Mackenzie, 2011, p. 45).

Dicho de otro modo, en la primera macrosecuencia, el golpe que recibió el viejo morisco tiene un sentido más bien social, pues simbólicamente, es una ofensa para todo el pueblo morisco:

[…]
iré persuadiendo a todos
que es bajeza, que es infamia
que a todos toque mi agravio,
y no a todos mi venganza.
(vv. 196-199)

En B esta situación es un impedimento para que Clara y Álvaro puedan consumar su amor en matrimonio, y entre ambos hay una discusión sobre cómo solucionarlo en B1: Álvaro desea casarse para hacer suya la afrenta y poder vengarla como hijo/yerno de Malec, solución que no admite Clara, pues quiere evitar que se murmure al respecto, así que ella se quiere casar con el agresor para matarlo, solución que a su vez, se propone en B2 por Malec, el Cadí y Fernando de Válor. En la siguiente macrosecuencia, vemos el enfrentamiento de Mendoza con el Tuzaní, el cristiano cree que tiene que ver con la visita de Isabel, hermana de Álvaro, hasta el momento del enfrentamiento, en que el morisco confiesa el motivo de la riña. Llegan los demás moros, encargados de hacer el ofrecimiento de matrimonio, pero Mendoza se niega de forma grosera, denigrando a los 'alarbes'.

La primera jornada, dividida, como ya mencioné, en tres macrosecuencias, así mismo tiene tres espacios en los que se desarrolla la acción: primero estamos en la casa de algún moro (que no se precisa), bailando y cantando, celebrando según las costumbres de los árabes, hasta la llegada de Malec y su relación sobre el agravio que sufrió; el siguiente espacio en el que se desarrolla la acción es la casa de Juan Malec, y se trata de un momento íntimo entre Álvaro y Clara, seguido de una charla entre el viejo moro y otros para resolver pacíficamente el conflicto, y por último, está la casa de Juan de Mendoza, lugar en que llega a su punto crítico el problema, al grado de no dejar otra salida que la rebelión; por tanto, se puede pensar, en cuanto a la escenografía, en algunos muebles —sillas, mesas, algún cuadro—; sin embargo, para poder precisar el espacio, hace falta que estos objetos se puedan diferenciar para hacer los cambios más notorios. Toda la jornada se desarrolla en espacios cerrados, casas particulares, sin embargo, sólo en dos de ellas existen momentos privados: B1, en casa de Malec, y C1, en casa de Mendoza, durante el diálogo de éste con Garcés y la llegada de Isabel; el primer espacio dramático, aunque es un lugar cerrado y privado, la celebración es limitadamente pública[5], abierto para cierto sector de la sociedad: los moros.

Entre jornadas han pasado tres años, según indica Mendoza: "Tres años tuvo en silencio/ esta traición encubierta/ tanto número de gentes […]" (vv.1009-1011). La macrosecuencia D se divide en dos microsecuencias, D1 se desarrolla en

[5] Pues en esta casa se concentran varios moros para celebrar su fiesta, pero excluye a quienes no sepan la contraseña (v. 3), así, aunque es un lugar de encuentro, no está totalmente abierto.

silvas y D2 en romance, ambos en un espacio exterior, cercano a las Alpujarras. En D1 declara las intenciones de los personajes en escena: sofocar la rebelión de manera violenta; es decir, es un preludio a un acontecimiento en que la violencia física será latente[6]. D2 es un relato de los acontecimientos que tuvieron lugar durante los tres años que han transcurrido entre la primera y segunda jornadas; una vez terminada esta relación de lo pasado, continúa el romance narrativo, donde se da cuenta de las tropas que llegan, así como el lugar de procedencia y quien las comanda; así que en este romance, se puede percibir un doble matiz: narrar acontecimientos pasados y apoyar verbalmente el decorado y la necesidad de más actores en el tablado. Ante tal función que tiene aquí el romance, no está de más recordar las palabras de Díez Borque:

En muchas obras teatrales de distintas épocas se plantea la necesidad de contar lo que ocurre fuera de escena, lo que exige obligadas referencias verbales, pero también en el Siglo de Oro se plantea la necesidad de prolongar la escena, rompiendo el espacio cerrado y las limitaciones de maquinaria por el recurso tópico de que un personaje narre lo que ve y que los espectadores no pueden ver (2002, p. 110).

El recurso verbal, tan común en el teatro áureo, suple algunas de las carencias que pueden existir en escena: la más obvia sería la escenografía, aunque también implica el número de personas en el tablado, como sucede en este pasaje. Por medio de preguntas y respuestas, Mendoza va indicando qué tropas llegan, supliendo de esta manera una gran cantidad de actores que serían necesarios para ver cada ejército en escena; verbalmente se indica una gran cantidad de soldados, teniendo en el tablado unos cuantos que representen ese gran número.

Ante el cambio espacio-temporal[7], métrico y el tablado vacío, la secuencia D termina y comienza E, que se desarrolla en redondillas, entre las que se intercalan unas décimas. La tristeza de Isabel Tuzaní por casarse con el Aben Humeya —Fernando de Válor—, siendo que ella realmente ama a Mendoza, es expresada en redondillas; Válor intenta animarla, pero ella sufre por el amor que tiene por el caballero español y por la imposibilidad de llevar a cabo el matrimonio con él. El diálogo entre ellos se interrumpe para requerir que se celebre la boda de Álvaro y Clara, que no termina de llevarse a cabo por la intromisión —lejana aún— del ejército cristiano. Continúa el texto englobado, es decir, las décimas; este pasaje aísla a los protagonistas —aunque no quedan solos completamente, los acompañan sus criados— para dar paso a sus quejas amorosas; además de que resulta una escena bastante reveladora y fuerte, porque tiene un "efecto dramático que incrementa el patetismo de la escena, pues como se especificará más adelante, ninguno de los dos escuchaba al otro durante estos parlamentos, sin embargo, estos *embonan* como si realmente estuvieran escuchándose uno al otro" (Mackenzie, 2011, p. 46); en cuanto a los parlamentos, no están prestándose atención, por lo que podría considerarse más como dos soliloquios, baste los siguiente versos como indicador interno: "Álvaro: Hablando estaba conmigo/ a solas" (vv. 1595-1596), que hace referencia a que no están hablando entre ellos durante los versos anteriores. Asimismo, indica escénicamente que, ambos deben estar algo separados, también indica una actuación demasiado autista y ensimismada, para que este efecto realce la compenetración de la pareja y lo patético de su

[6] Para la función que tiene la silva en el teatro calderoniano de corte trágico, véase Fernández, 2008b, pp. 105-126, especialmente la p. 110.

[7] Sólo existen indicadores temporales al inicio de la segunda y tercera jornada; se puede asumir que la temporalidad es totalmente lineal, así como dos macrosecuencias pueden superponerse en la diégesis, dado que no existen marcadores internos o externos; así que para la división de macrosecuencias, asumo que hay una ruptura (ya sea de superposición o de un lapso amplio temporal), aunque esta decisión está sujeta a errores, siempre y cuando, el mismo texto demuestre lo contrario.

amor frustrado. Salen de escena los protagonistas y quedan en el tablado los criados, también se vuelve a las redondillas; el diálogo entre éstos es en tono gracioso, una especie de eco chusco del cuadro anterior (que disminuye el efecto patético creado). Al inicio, ambos están en los extremos del escenario, del lado en que estaban de sus respectivos señores, pues Beatriz pide a Alcuzcuz que se acerque a ella.

La única macrosecuencia monométrica de la obra es F —un romance que cierra la segunda jornada—, aunque se puede dividir, gracias a la continuidad de los versos octosílabos, en dos mesosecuencias[8] (a y b). De nuevo estamos a las afueras de la Alpujarra con el ejército cristiano, planeando sitiar el lugar, pero se decide invadir gracias al descubrimiento de Garcés, quien irónicamente descubre una manera de entrar al esconderse de los moros que lo atacan[9]. Al inicio de F1a salen don Juan de Austria, don Lope Mendoza y el ejército cristiano, planean qué villa atacarán primero, así que solicitan a Garcés y a Alcuzcuz; en ese mismo instante entra el soldado y cuenta lo que le sucedió con el gracioso, y la cueva que encontró por la que pueden entrar a Galera. En F1b los soldados se retiran y salen a escena Álvaro con Alcuzcuz para encontrarse con Clara; cuando sale la dama, ella y el galán se van de escena, dejando al gracioso solo en el tablado, que debe cuidar a la yegua en que regresará Álvaro a su puesto. Se le escapa el animal, y se quiere dar muerte con vino que él cree es veneno. Comienza el ataque a Galera, y los amantes no pueden escapar juntos, así que el galán tiene que irse con la promesa de regresar por ella al día siguiente.

En esta ocasión, toda la jornada se desarrolla en espacio abierto; D en las afueras de las Alpujarras, E en las Alpujarras, pero en un espacio exterior, F1a se vuelve al exterior de la ciudad mientras en F1b la acción se lleva a cabo en Galera (lo que permite la división en mesosecuencias de esta macrosecuencia monométrica). Aunque se trate del mismo lugar, son distinto los espacios; es muy posible que D y F1b sean los segmentos que requieran más ornamenta escénica, pues en la primer macrosecuencia de la jornada, los soldados se encuentran en un lugar salvaje; en la mesosecuencia F1b los amantes se dirigen a un jardín, y dejan a Alcuzcuz sólo es un paraje desolado, quizá un bosque que requiera una indumentaria escenográfica semejante a la de D. Así mismo, el espacio exterior permite que salgan a escena una cantidad mayor de personajes, por las distintas tropas que poco a poco llegan y Mendoza le describe a don Juan de Austria.

La última jornada comienza a la noche siguiente de Fb, en otro espacio abierto, según indica el parlamento en silvas de Álvaro:

Noche pálida y fría […]
donde naturaleza obró sin arte
cerrados laberintos
de hojas […]
(v. 1990, y vv. 2000-2003)

G1, en silvas, resulta un pasaje descriptivo en el que coinciden el estado anímico y el paisaje que lo rodea, y ayuda, como ya mencioné, a recrear verbalmente la escenografía, no sólo al referir que se encuentra en un lugar lleno de vegetación abundante, también menciona el caos y la destrucción que queda ante el ataque del ejército cristiano, una extensión "verbal" de la escena, como menciona el ya citado Díez Borque. Después de dar esta descripción —poética, por cierto—, pisa a Alcuzcuz y despierta de su borrachera, así, se cambia el estilo métrico, a romance, y se marca el comienzo de G2. Esta microsecuencia tiene algunas complicaciones escénicas para su segmentación, como indiqué con la etiqueta dada a la macrosecuencia, la muerte de Clara Malec y el juramento de vengan-

[8] Sigo el ejemplo de Marc Vitse, 2006, en el que segmenta *El gran teatro del mundo*, para delimitar este tipo de secuencias.

[9] Pese a que Alcuzcuz no le muestra directamente una entrada a la Alpujarra, como prometió al ser cautivado, accidentalmente Garcés la descubre al huir de sus agresores.

za del Tuzaní sólo da una idea de los sucesos, pero existen dos cambios escenográficos y se deja el tablado vacío en tres ocasiones: la primera, entran los cristianos al tablado para volar la mina, Álvaro y Alcuzcuz se van al paño, se van los cristianos, quedan de nuevo el par de moros en el tablado, quienes salen de escena tras algunos diálogos; el segundo, es el ataque en casa de Malec, su muerte y la herida mortal que recibe su hija, dejándola moribunda; se van los cristianos y llega Álvaro. Cuando él y los demás moros salen del tablado, termina la secuencia. Aunque es tentador segmentar por el movimiento escenográfico —como lo hice anteriormente con las mesosecuencias en el romance F—, estos movimientos, sobre todo la escena de los cristianos en casa de Malec, dan tiempo para que Álvaro vaya del jardín a casa de su amada; en términos de Vitse, se trata de una 'escena madurativa', es decir que es el procedimiento "que emplea el dramaturgo para sugerir el paso del tiempo" (2010: 37).

Después de dejar el tablado vacío, salen el ejército cristiano, Lope de Figueroa, Juan de Austria y Mendoza, el cambio métrico va de romance a décimas, y el espacio donde se lleva a cabo H1 es en donde acampan las tropas, ahora dentro de Galera. Durante las décimas, Lope y Mendoza intentan convencer a Juan de Austria que perdone a Berja y Gabia, por lo que manda a Mendoza a dar recado a Berja a concertar las paces con Válor, si no lo desea, destruirá las otras dos villas; aparecen Alcuzcuz y Álvaro, al paño, escuchando lo que hablan, al irse, el galán declara su intención de encontrar al asesino y vengarse. El cambio métrico, de nuevo a romance, sucede cuatro versos antes de que salgan a escena algunos soldados, y es durante esta microsecuencia que el Tuzaní encuentra al asesino, al que le salva la vida sin saber que es el objeto de su venganza.

Después de una intervención de Juan de Austria, Lope de Figueroa y Mendoza, se van de escena y nos transporta hasta la tienda en que Garcés, Alcuzcuz y Álvaro están detenidos; dado el cambio escenográfico, el tablado vacío y el cambio a redondillas, inicia la última macrosecuencia, I, dividida, como en la mayoría de las secuencias de la obra, en dos. I1 sirve para las debidas cortesías entre Álvaro y Garcés, además, el soldado se declara arrepentido de haber matado a Clara Malec, al inicio de la narración se cambia nuevamente a romance, la última microsecuencia de la obra, I2. La narración tiene algunos detalles más acerca del asesinato de Maleca, y cuando llega al punto en que él la mata, Álvaro interrumpe, y le da una apuñalada. Llega Mendoza y combate con él, entran al tablado Juan de Austria y Lope, luego Isabel Tuzaní, para cerrar con el indulto de Álvaro y el restablecimiento del orden.

Para cerrar este trabajo, haré algunas consideraciones según lo expuesto. Se nota una contraposición de espacios entre la primera y segunda jornadas; la primera se desarrolla totalmente en espacios internos, tres casas distintas con distintos tipos de escenografía —en la primera están celebrando en casa de algún moro, la segunda es la casa de Malec, en la que se desarrolla un momento íntimo, igual de cerrado que el lugar, por último, la casa de Mendoza, donde combate con Álvaro—, mientras en la siguiente jornada la acción es llevada en espacios exteriores, en un juego de interior-exterior de las Alpujarras, y cierra la jornada afuera del jardín de la casa de Clara Malec. Por otra parte, en la tercera jornada sólo existen dos momentos en que se usa el espacio interior, G2, en casa de la dama mora y su padre, cuando matan a ambos, y la última secuencia, H, dentro de la tienda en que están presos Alcuzcuz, Álvaro y Garcés. Por la parte métrico-estructural, se aprecia una perfección casi geométrica en cuanto a la distribución de secuencias; cada macrosecuencia que construye la obra está formada por dos microsecuencias, o dos tipos estróficos (en el caso de las secuencias A y E, que tienen estilos métricos englobados, aunque son tres cambios métricos, sólo son dos tipos de versificación), y sólo existe una macrosecuencia monométrica, F. Otra observación de tipo métrico, es que las

silvas pareadas siempre preceden un pasaje en romance, además de que en diversas ocasiones, el romance constituye la segunda parte de la macrosecuencia —además de las silvas, otras dos incidencias en H e I, en total, cinco de las nueve secuencias—. Cabe mencionar, que aunque Lope de Vega escribió que "Las décimas son buenas para quejas" (2006, v. 307), no se utilizan estrictamente para esos fines, pese a que este estilo estrófico no es muy abundante (y su uso no es generalizado, como sucede con el romance).

Para finalizar, hago hincapié nuevamente en este modelo de segmentación, que en los últimos años ha tenido buena recepción entre diversos críticos; pese a ello, aún queda mucho trabajo por hacer, pues faltan matices y precisiones en algunos puntos, como los criterios para considerar un texto englobado, para considerar la división en mesosecuencias de una secuencia más grande, así como algunos desfases entre el criterio métrico y los escénicos. Sin embargo, no cabe duda de se trata de una metodología bastante eficaz para hacer un estudio métrico sin la necesidad de aislarlo, como mencioné al principio, de elementos que tienen que ver con la representación.

Bibliografía

Calderón de la Barca, P. (2008). *Amar después de la muerte*. E. Coenen (Ed.). Madrid: Cátedra.

Coenen, E. (2008), *Introducción*. En Pedro Calderón de la Barca, Amar después de la muerte (pp. 11-62). Madrid: Cátedra.

Devos, B. (2009), La fecha de composición de *El Tuzaní de la Alpujarra* o *Amor después de la muerte* de Pedro Calderón de la Barca. *Bulletin of the Comediantes*, 61(1), 97-107.

Díez Borque, J. M. (2002). *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Laberinto.

Fernández, L. (2008a). *La silva en la tragedia del Siglo de Oro*. En F. A. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás (Eds.), Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio (pp. 417-427). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vuervuert.

Fernández, L. (2008b). *La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón*. En I. Arellano y A. González (Coords.), Anuario Calderoniano. La interpretación de Calderón en la imprenta y en la escena, 1, 105-126.

Gilbert, F. (2006). Polimetría y estructura dramática en el auto de *Calderón El cordero de Isaías* (1681), y sus consecuencias en la creación del espacio dramático [versión electrónica]. *Criticón*, (96), 167-179.

Hilborn, H. (1943). Calderón's silvas. *PMLA*, 58(1), 122-148.

Mackenzie Rebollo, C. E. (2011). La función dramática de las décimas en *Amar después de la muerte* [en línea]. *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, (30). Disponible en: http://www.destiempos.com/n30/mackenzie.pdf [consultado el 25-06-2011] 43-51.

Pedraza Jiménez, F. B. (2003). Breve nota sobre la lírica en el teatro. En F. B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega* (pp. 241-246). Madrid: Ediciones del Laberinto.

Vega, L. de (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*. Enrique García Santo-Tomás (Ed.). Madrid: Cátedra.

Vitse, M. (1998), *Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de* El burlador de Sevilla. En Y. Campbell (Ed.), El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO) (pp. 45-63). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Vitse, M. (2006). *Métrica y estructura en* El gran teatro del mundo *de Calderon*. En E. Cancelliere e I. Arellano (Eds.), La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda (pp. 609-624). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Vitse, M. (2010). *Partienda est comoedia*: La segmentación frente a sí misma. *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* (online). Disponible en: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal-04Vitse.pdf>, [consultado el 11-7-2011], 19-75.

Dublineses, de James Joyce: un análisis sociocrítico (I)

REBECA LUQUE CUESTA
Licenciada en Historia.
Estudiante de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.
Universidad Complutense de Madrid. Madrid. España.
spotglisten@gmail.com

Hombre funesto de claves nocturnas y cuerpo desnudo junto al río profundo de brillantes escupidas. Hombre de ojos anti-miopes exploradores de infinidad. Hombre de rostro en sombra y cuerpo genio abstracto. Hombre sin miedo de pluma en mano ni de ojos en ser ni sonrisa suprema. Hombre dios llegaste solo de infinitudes asombrofantasmales ornado de lágrimas de superioridad vergonzante. Hombre destructor de tabúes y cielos estrellados. Hombre de los frágiles vestidos que caen dejando hermanos desnudos. Hombre sin alimento para otorgar a los que buscan. Hombre de altos mares de surcos desolados. Hombre-barco blanco. Hombre que arrancaste el vómito para sepultar el mito. Hombre de tiempo y espacio que arrastran cuerdas locuras. Hombre superhombre, frialdad y tibieza en conjunción. Hombre.
***Dedalus Joyce*, Alejandra Pizarnik.**

Dublineses y James Joyce

En cada uno de los quince cuentos reunidos bajo el título de *Dublineses* (*Dubliners*) su autor, James Joyce, nos muestra un fragmento de la vida de los dublineses, con la ciudad siempre de fondo, llegando a ser una protagonista más del libro. A

partir de estas historias y de los personajes que las protagonizan, vemos cómo va quedando reflejada la sociedad de Dublín y también la Irlanda que conoció Joyce.

En estos cuentos, vemos una cierta unidad que no se limita sólo a que transcurran en la ciudad natal del autor, sino que podemos percibir dos hilos conductores más. Por un lado, se sigue un esquema de búsqueda-aventura-regreso del Ulises clásico, que volverá a poner en práctica en *Ulises*, su obra maestra. Por otro, vemos también el esquema de infancia-adolescencia-vida pública. Los primeros relatos están protagonizados por niños, luego por jóvenes, más tarde por adultos con presencia de ancianos y, finalmente, llegamos al relato que cierra el libro, *Los muertos*, que autores como Joaquim Mallafré[1] han interpretado esto como el "momento de retorno como reconciliación" ateniéndose al primer hilo conductor del libro que he mencionado, puesto que el primer y en el último relato se habla de la muerte resaltando la influencia de los muertos en los vivos.

Además, también podemos percibir en alguno de los cuentos la presencia de guiños que nos remiten a otros cuentos del libro.

Los tres primeros cuentos son los protagonizados por niños, que están contados por ellos mismos, en primera persona. En ellos está muy presente la sensación de incomprensión ante un mundo turbio y decepcionante. Son los siguientes:

El primero de los relatos, *Las hermanas* (*The sisters*) un niño nos cuenta la muerte del padre-Flynn, del que era amigo. Se le presenta como algo incomprensible y no es capaz de estar triste por la pérdida.

En *Un encuentro* (*An encounter*), dos niños hacen novillos una mañana y se van de excursión a la costa. Allí ven a un hombre que se puede interpretar como un pervertido sexual por la visión que da el niño de él.

Arabia (*Araby*) nos cuenta la desilusión del protagonista por llegar cuando ya están cerrando a una feria de objetos exóticos por culpa de su tío. El niño quería ir para comprarle un regalo a la hermana de un amigo, de la que se había enamorado.

Los cuatro siguientes están protagonizados por jóvenes y en ellos está presente, en mayor o menor medida, el tema del amor. Dichos relatos son los siguientes:

Eveline (*Eveline*) está a punto de fugarse con su novio, un marinero, a Buenos Aires, pero en el último momento decide quedarse en Dublín. A pesar de que concebía esta escapada como una

[1] "James Joyce", capítulo 86 de *Lecciones de literatura universal*; Llovet, Jordi (Ed.). Cátedra, 2003.

Una madre (A mother) organiza un recital de piano a su hija para su lucimiento, con la pretensión de que triunfe. Al final, los conciertos organizados son un desastre

liberación, al final prefiere la cotidianeidad segura al amor y a la aventura.

Después de la carrera (*After the race*) trata sobre la tarde y la noche que pasan unos jóvenes de esparcimiento. Van a una carrera de coches después a cenar y acaban jugando a las cartas. El personaje que podríamos considerar el protagonista pierde mucho dinero, pero "aunque sabe que al día siguiente se arrepentirá de ello, no le importa".

Los *Dos galanes* (*Two gallants*) son dos jóvenes que llevan una vida de conquistadores y que viven a expensas del dinero que les sacan a las mujeres. En esta historia vemos cómo uno de los dos personajes ha quedado con una doncella y consigue que le dé una moneda de oro.

En *La casa de huéspedes* (*The boarding hause*) la hija de la regente de la casa de huéspedes, mantiene relaciones con uno de los hombres que tiene allí alojado. La madre de la chica lo dispone todo de tal manera que pueda conseguir que ellos dos se casen.

Luego llegamos al mundo adulto, formado por otros cuatro cuentos. Es *Una nubecilla* (*A little cloud*) la primera de estas historias. En ella, su protagonista –un escritor frustrado-, queda con un antiguo amigo que ha vuelto a Irlanda. Al ver el éxito de su amigo, tiene la sensación de que su vida ha sido un fracaso a pesar de tener más talento.

En *Duplicados* (*Counterparts*) un oficinista hastiado se va de su puesto de trabajo sin haber cumplido con lo que tenía que hacer para ese día y se va a emborrachar con sus amigos. Cuando llega a casa, pega a su hijo para desahogar sus frustraciones.

La protagonista de *Polvo y ceniza* (*Clay*) celebra la víspera de Todos los Santos con la familia de un hombre al que ha cuidado y que considera su hijo. La protagonista va a comprar unos pasteles para llevar a la fiesta y un hombre que se encuentra en el tranvía se lo roba. Una vez ya en la casa, en la celebración, le hacen un juego mediante el cual se puede adivinar el futuro.

Un triste caso (*A painful case*) nos muestra una relación entre un hombre y una mujer que se conocen en un concierto y entablan una amistad íntima. Ella se enamorará de él, quien la rechazará por considerar ridículo establecer una relación. Años después ella, que se había vuelto alcohólica, se suicida y él se arrepiente de haberla rechazado.

Después, vemos una serie de historias en las que se trata el tema de la vida política y pública. *Efemérides en el comité* (*Ivy Day in the Committee room*) es el relato en el que la política de la Irlanda del momento está más presente. En este relato se deja ver lo vacío de la conmemoración de Charles Stewart Parnell, que resulta un fracaso.

En el segundo cuento de esta temática, *Una madre* (*A mother*) organiza un recital de piano a su hija para su lucimiento, con la pretensión de que triunfe. Al final, los conciertos organizados son un desastre y la hija no llega a cantar porque no le van a pagar. De esta historia se trasluce el entramado de la vida social.

Así como en *Día de la patria en la oficina del partido* decíamos que era en el que la política tenía más importancia, *A mayor gracia de Dios* (*The grace*) está marcado por la religión. Aquí se ven los trapicheos de un cierto proselitismo católico, ya que este relato trata de cómo los amigos del protagonista, que ha tenido un accidente estando borracho, intentan reconducirle a la senda católica.

Por último, llegamos a *Los muertos* (*The dead*), la narración más extensa de *Dublineses*. Por esto y por su estructura, se ha llegado a considerar una novela corta dentro del propio libro de relatos. En ella un hombre va con su esposa a una fiesta en la casa de sus tías. La fiesta se extiende hasta el amanecer y cuando ellos vuelven al hotel en el que se hospedan, ella le revela que estuvo enamorada de un chico que murió. El marido medita sobre esta revelación y se da cuenta de que los muertos determinan nuestra vida tanto como los vivos.

Joyce empezó a elaborar *Dublineses* en 1904, estando todavía en Dublín. El escritor irlandés George William Russell leyó *Stephen Hero* y se quedó admirado. Fue él quien le propuso que escribiera un relato acorde con el *Irish Homestead*. *Las hermanas* fue la primera que escribió y lo llegó a publicar bajo el pseudónimo de Stephen Daedalus. Consiguió un cierto éxito, por lo que llegó a un acuerdo con el editor T. G. Keller que le pagó porque escribiera dos historias más, que fueron *Eveline* y *Después de la carrera*. Un año después, ya en Trieste, reescribiría *Un triste caso*, *Casa de huéspedes*, *Duplicados*, *Efemérides en el comité*, *Un encuentro*, *Una madre*, *Arabia* y *A mayor gracia de Dios*.

Parque Saint Stephen's Green en Dublín.

En 1906 trató de que le publicaran su libro de poesías *Música de cámara* pero dado que en el mercado era menos difícil publicar cuentos, lo intentó con los relatos que tenía de lo que sería *Dublineses*. Se lo envió a Grant Richards y unos meses después le mandó también *Dos galanes*. Cuando estaba a punto de enviarle *Una nubecilla*, le notificaron que tendría que hacer algunos cambios en los relatos, ante lo que Joyce optó por no publicar. Finalmente en 1907 escribiría *Los muertos*.

Después de algún intento fallido más de que le publicaran la obra, *Dublineses* se publicó por primera vez en 1914. Richard Ellmann, en su biografía de James Joyce, nos cuenta que en diciembre de 1912 Joyce mandó *Dublineses* a Martin Secker aconsejado por William Butler Yeats, poeta irlandés con el que tuvo una relación amistosa. El libro fue rechazado y en abril de 1913 Joyce lo envió a Elkin Mathews, quien también se lo rechazó.

James Joyce nació el 2 de febrero de 1882. Fue el primero de diez hermanos y se crió en un barrio de los suburbios de Dublín. Como es usual en todos los escritores, fue un ávido lector desde muy joven. Para él la historia de la literatura, la religión y la política se transmutarían en estímulos literarios. Incluso el erotismo, tema bastante pre-

Torre Martello, en el camino entre Malahide y Sutton, escenario del capítulo primero de *Ulises*.

sente en la obra de Joyce, tiene un componente de pasión verbal, no solamente carnal.

Siempre defendió la lengua inglesa frente a la irlandesa. Mostró un cierto rechazo al nacionalismo de Irlanda y consideró que el irlandés era un idioma que había sido readoptado y que se había promovido de manera artificial. No obstante, en sus obre pone en boca de sus personajes en ocasiones ciertas expresiones del irlandés coloquial.

Su primera salida del país natal fue a París, cuando tenía veinte años, estancia que se vio interrumpida por la muerte de su madre. El 16 de junio de 1904 tuvo lugar su primera cita con Nora Barnacle, la que sería su pareja durante toda su vida. Escogería precisamente un 16 de junio para situar la acción de su novela *Ulises*.

El 8 de octubre de 1904 Joyce iniciaría su autoexilio con Nora. Desde Europa seguiría recreando su ciudad, dejando madurar su obra. Vivirá en ciudades como Zurich, Pola o Trieste y en esta época le acompañarán los problemas económicos. También, en estos primeros años fuera de Irlanda, nacieron sus dos hijos y le publicaron *Música de cámara* (*Chamber music*), un libro de poemas.

Antes de que le publicaran *Dublineses* y *Retrato del artista adolescente* (*A portrait of the artist as a Young man*) realizaría en 1909 y en 1914 dos breves visitas a Irlanda, que serían las últimas veces en las que visitase su país.

Ya había empezado a tomar forma la idea de la novela de *Ulises* cuando en 1923 escribió *Finnegans Wake*, que finalizaría y publicaría en 1939. Por otro lado, en 1925 y en 1926 se representaría en Nueva York y Londres, respectivamente, su obra teatral *Exiliados* (*Exiles*), publicada en 1918. También en 1927 publicaría su libro de poemas *Pomes penyeach* y en 1929 saldría la traducción francesa de *Ulises*.

De los últimos años de la vida de este escritor irlandés, podemos señalar su matrimonio en 1931 con Nora, sus relaciones de amistad con Samuel Beckett y T. S. Eliot, y la publicación de

Ulises en Nueva York (1934) y en Londres (1936). A consecuencia de la II Guerra Mundial, salió de Francia y se instaló en Zurich. Allí moriría el 13 de enero de 1941, prácticamente ciego, a consecuencia de una úlcera de duodeno.

La sociocrítica

En el capítulo dedicado a los géneros épico-narrativos de *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*[2] , podemos leer que la novela moderna representa la pluralidad social de los conflictos en la nueva edad, y que respecto a la epopeya, en la novela prima el debate psicológico íntimo respecto a la aventura externa de la acción.

En este mismo capítulo del manual de Berrio se nos habla del marco en la narrativa. A partir de 1948, con Wolfgang Kayser (*Interpretación y análisis de la obra literaria*) la crítica empezaría a interesarse respecto al espacio y al tiempo. Más tarde sería Mijaíl Bajtín quien le concedería al marco una importancia capital, llegando a formular el concepto de "cronotopo". Cabría resaltar que en ambos casos se deja claro que la espacialidad de la obra está determinada por la temática de la misma. Por otra parte, nos encontramos en 1982 con Jean Burgos que en su libro *Para una poética de lo imaginario*, sostiene que la espacialidad está implicada en el texto novelesco y que además tiene consecuencias decisivas en el valor artístico de la obra literaria.

Serán varios los narratólogos franceses que se dediquen también a ahondar en el espacio y en el tiempo, como es el caso de Todorov, Ricoeur, y sobre todo, Genette.

Como vemos, estos intereses en los que uno de los focos de interés es el marco que recrea la historia, ya van enlazando con la sociocrítica, ya que donde mejor vemos reflejada la sociedad dentro de la cual se escribió un libro no queda plasmada solo en la temática, sino también en la ubicación de la obra literaria.

La sociocrítica, en palabras de Francisco Linares Alés[3], "intenta profundizar en el conocimiento de la literatura como hecho social a partir de la peculiar y compleja realidad textual de la obra literaria (Según el manual).

En 1971 Claude Duchet publicará un artículo titulado "Littérature, ideologies, societé", siendo uno de los iniciadores de este método crítico. Sin embargo, será a partir del hispanista Edmond Cros y su círculo del Centro de Investigaciones Sociocríticas de la Universidad "Paul Valéry" de Montpellier con el que se dé más impulso. Cros publicará en 1977 Imprevue, donde se propone una nueva concepción de la crítica sociológica de los textos. Además, cabe señalar que estos investigadores franceses, inspirarán al Sociocriticism, que surge en América en 1985; y también, dentro del continente europeo, en el ámbito cultural germano, Pierre Zima, que será uno de los autores de más peso dentro de la sociocrítica con su obra *Manuel de sociocritique* (1985).

Zima pretende aplicar la sociología crítica a una sociología del texto literario. Para él, la sociología del texto se interesa por el estudio del plano semántico, sintáctico y narrativo ya que sobre eso se articulan los problemas sociales y los intereses del grupo. Por su parte, Duchet resalta que la sociocrítica atiende al texto ante todo con la intención de restituirle de los formalistas su tenor social. En otras palabras, lo que buscan es orientar la investigación socio-histórica desde lo exterior hacia lo interior. Para Cros, la importancia de los elementos extratextuales, es decir, todo el contexto que rodea a la creación del texto, como es la situación histórica del momento y la del propio escritor, sólo existe en la medida en que recaigan en el texto de una u otra manera.

Basándonos en lo que estos tres autores proponen, podemos decir que la sociocrítica sí que recibe algunas aportaciones de la sociología, pero realiza una crítica sobre dichas aportaciones para poder así formar una disciplina social sobre

[2] García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. Cátedra, Madrid, 2006.

[3] Sánchez Trigueros, Antonio (Dir.), *Sociología de la literatura*. Síntesis, Madrid, 1996.

Zima y Cros en sus teorías abordan una serie de nociones sociológicas fundamentales que son objeto de debate de las propuestas sociocríticas y que tratan de integrar en el estudio de la lengua y de la literatura

la literatura que integre los aspectos lingüístico-textuales. Para Zima, la sociocrítica era una sociología no empírica que sigue modelos dialécticos y que tiene muy en cuenta los trabajos de Lukács, Goldmann y Adorno. La preocupación central de la sociocrítica estaría en la búsqueda de cómo el texto literario representa la realidad social.

Zima y Cros en sus teorías abordan una serie de nociones sociológicas fundamentales que son objeto de debate de las propuestas sociocríticas y que tratan de integrar en el estudio de la lengua y de la literatura, aunque no siempre coincidan exactamente.

Para Edmond Cros (*Literatura, ideología y sociedad*, 1986), aunque el proceso de escritura esté determinado ideológicamente, la escritura literaria se sitúa en un plano autónomo que está desligado de los demás discursos y que responde únicamente a las restricciones del sistema modelizante secundario. Podemos resaltar además dentro de todo lo que en su obra expone Cros, que el individuo, al realizar sus enunciados discursivos, actúa como sujeto ideológico que asume o toma posición respecto a los sentidos ya establecidos. En sus ideas, Cros recibe influencias de Balibar y Macheray.

Cros ve una necesidad teórica de no limitarse exclusivamente a los hechos de enunciación lingüística para considerar la práctica discursiva en cuanto a práctica social. Toda actuación discursiva se efectúa dentro del entramado histórico de la formación discursiva o interdiscurso. Cros considera que en la literatura están presentes discursos que remiten a intereses sociales contradictorios. Estos discursos son alterados por la producción ideológica de sentido que el texto literario realiza partiendo de ellos.

Pierre Zima en su *Manuel de sociocritique* (1978) nos muestra su sociología del texto literario. Lo que él nos propone es servirse de los conceptos semióticos existentes para desarrollar una socio-semiótica que propone profundizar en la función social de las estructuras semánticas y sintácticas del texto basándose en que las unidades sintácticas y semánticas articulan en el lenguaje valores sociales e intereses colectivos.

Siguiendo a Zima nos encontramos con un repertorio léxico estructurado según las leyes de una pertinencia colectiva particular y después su actualización en la sintaxis narrativa del discurso que se identifica con la ideología. Dentro de las estructuras discursivas, Zima distingue entre las que se limitan a presentar lo real y las que adoptan una actitud crítica o autocrítica sobre los valores y los intereses históricos del discurso.

Cros y Zima coinciden en fundamentar la explicación de la forma literaria en la dimensión sociológica del lenguaje, teniendo en cuenta la estructura social. Ambos también conceden un peso fundamental al papel histórico de la literatura. Sin embargo, sí que vemos diferencias entre los dos autores en lo que respecta a la concepción de la función ideológico-crítica de la actividad literaria: para Cros el texto es una forma ideológica mientras que para Zima en el texto hay aspectos ideológicos junto a otros aspectos conscientemente críticos en donde reside el valor artístico.

El método que proponía Zima para el análisis del texto propone unas pautas para las que primeramente hay que situar el texto en una situación sociolingüística particular teniendo en cuenta que unos sociolectos son más importantes que otros para la estructura de una obra literaria.

Se debe situar un texto literario con respecto a las formas discursivas contra las que ha reaccionado y es a través de estas formas discursivas cuando se trata de explicar su estructura semántica y narrativa.

Análisis sociocrítico de Dublineses

Cada relato nos muestra la situación de Irlanda de principios del siglo XX centrándose en aspectos distintos y desde una perspectiva diferente según el cuento. El modo en el que voy a realizar el análisis sociocrítico va a seleccionar un fragmento clave de cada cuento y voy a pasar a comentarlo poniéndolo en relación con el conjunto de la historia.

Las hermanas

-No me gustaría nada que un hijo mío- dijo [Mr. Coter]- tuviera mucho que ver con un hombre así.

- ¿Qué es lo que usted quiere decir con eso, Mr. Coter?- preguntó mi tía.

- Lo que quiero decir- dijo el viejo Coter-, es que todo eso es muy malo para los muchachos. Esto es lo que pienso: dejen que los muchachos anden para arriba y para abajo con otros muchachos de su edad y no que resulten…

[…] – ¿Pero por qué cree usted, Mr. Coter, que eso no es bueno para los niños?- preguntó ella.

- Es malo para esas criaturas- dijo el viejo Coter-, porque sus mentes son muy impresionables. Cuando ven estas cosas, sabe usted, le hacen un efecto…

En este cuento, como es característico en toda la obra Joyce, está presente la religión católica, aunque en los más de los casos se pueda detectar una crítica. Este sería un ejemplo: un amigo de los tíos que cuidan al niño protagonista de *Las hermanas* pasara tanto tiempo con un cura.

Joyce durante los primeros años de su vida, los que pasó en Irlanda, vivió "asfixiado por el catolicismo", tan fuerte e incluso invasivo en la sociedad del momento. Además, el propio Joyce

Catedral de Saint Patrick, en Dublín.

vivió el fervor católico de cerca, pues su madre era católica y muy beata y él mismo estudió en un colegio de jesuitas.

De alguna forma vemos cómo el niño que protagoniza el relato puede estar dándole la razón a Coter en que es mejor que "los muchachos anden para arriba y para abajo con otros muchachos de su edad" ya que lo que fundamentalmente experimenta el muchacho con la noticia de la muerte del reverendo James Flynn, como se nos dice en otro momento del cuento, es una vaga sensación de alivio, liberación. Él tal vez no estaría dentro de la categoría de "muchachos impresionables" de la que habla Coter, ya que no siente una gran conmoción por su muerte, sino que más bien es indiferencia el sentimiento que experimenta.

Aquí podemos ver en cierto modo una invitación a replantearse que la educación infantil del momento, sobre todo la más selecta, estuviera en manos de eclesiásticos. El propio Joyce conoció este ámbito estudiando en tres colegios religiosos -Clongowes Wood College, Christian Brothers y Belvedere College-, pero, según nos cuenta Ellman, a partir de los dieciséis años, comenzó a renegar de este catolicismo, a raíz del descubrimiento de Ibsen y de sus primeras relaciones con mujeres.

Un encuentro

Entonces nos preguntó que quién de los dos tenía más novias. Mahony dijo a la ligera que tenía tres chiquitas. El hombre me preguntó cuántas tenía yo. Le respondí que ninguna. No quiso creerme y me dijo que estaba seguro que debía de tener por lo menos una. […] El hombre sonrió como antes y dijo que cuando él era de nuestra edad tenía novias a montones.

[…] Su actitud sobre este particular me pareció extrañamente liberal para una persona mayor. Para mí que lo que decía de los muchachos y de las novias era razonable. Pero me disgustó oírlo de sus labios.

[…] Después de un largo rato hizo una pausa en su monólogo. Se puso en pie lentamente, diciendo que tenía que dejarnos por uno o dos minutos más o menos, y, sin cambiar yo la dirección de mi mirada, lo vi alejarse lentamente. […] Después de unos minutos de silencio oí a Mahony exclamar:

-¡Mira para eso! ¡Mira lo que está haciendo ahora!

Como ni miré ni levanté la vista, Mahony exclamó de nuevo:

- ¡Pero mira *para eso!... ¡Qué viejo tan estrambótico!*

El fragmento seleccionado nos habla del noviazgo, aunque por parte de los niños sea entendido como algo bastante ingenuo, hasta el punto de que uno tiene tres novias. Este tema se tratará más adelante desde una perspectiva más madura, pero aquí, en lo que piensa el niño que narra la historia, que considera la postura del

Malahide.

hombre como “extrañamente liberal para alguien de su edad”, ya nos está apuntando cómo se concebía el tema de las relaciones de pareja entre jóvenes, y en el fondo, de la sexualidad.

Antes decíamos quela religión era un tema muy recurrente en Joyce. Aquí vuelve aparecer también el tema de la educación religiosa, que controlan las lecturas de los niños, cosa que es más que probable que molestara a James Joyce especialmente. Además, también vemos otra mención a lo que es el mundo de la religión católica cuando se nos dice que el personaje de Joe Dillon, uno de los niños amigo del protagonista, quiere hacerse cura.

Además de la religión, el tema de la sexualidad también es muy recurrente en la obra de Joyce. Richard Brown en su libro *James Joyce and Sexuality* nos dice que “the treatment of sexuality was of the ut most importance to Joyce’s creativity and at the heart of what his fiction might be trying to investigate”.

Aunque no se dice, la interpretación más común y más aceptada de lo que el hombre que ha entablado conversación con los niños hace cuando se aparta de ellos es masturbarse. Por lo tanto, el protagonista que ha construido Joyce en este cuento es el de un viejo pervertido, pederasta. Joyce solía mostrarse crítico ante la represión sexual que había en Irlanda, causada obviamente sobre todo por la Iglesia católica. Sin embargo, aquí, tal vez lo que buscara hacer Joyce fuese más una crítica, o cuanto menos poner de manifiesto, la doble moral de la sociedad de la época, con su consiguiente perversión.

Arabia

- Ya todo el mundo está en la cama y en su segundo sueño- me dijo.

Ni me sonreía. Mi tía le dijo, enérgica:

-¿No puedes acabar de darle el dinero y dejarlo que se vaya? Bastante que lo hiciste esperar.

Mi tío dijo que sentía mucho haberse olvidado. Dijo que él creía en ese viejo dicho: “mucho estudio y poco juego hacen a Juan un majadero”.

Una de las calles paralelas a Grafton Street, en Dublín.

En *Arabia* se ven menciones a algunos de los temas que ya hemos referido- el ámbito de lo eclesiástico al referirse a la muerte de un cura-, el del noviazgo ingenuo de los niños también queda referirse al enamorarse el chico protagonista de la hermana de su vecino, y en menor medida también se dan unas pinceladas sobre la educación. Además, salen otros temas de los que ya hablaremos más adelante, como el alcoholismo.

De todos los temas que toca este cuento, quiero centrarme en la familia. Tanto en el primer cuento de *Dublineses* como en este el chico protagonista no vive con sus padres, sino con sus tíos. En una sociedad anclada en las costumbres ancestrales y, como ya he dicho varias veces, tan influida por la Iglesia Católica, sería habitual que los hijos vivieran con los padres y con varios hermanos, pues, por poner un ejemplo que guarde plena relación con el trabajo que estoy llevando a cabo, el propio James Joyce tuvo nueve hermanos. Por tanto, llama la atención no tanto el hecho de la ausencia de los padres, que sería más fácilmente explicable, como que en los tres primeros cuentos de *Dublineses* los protagonistas no parezcan tener hermanos.

Centrándonos en *Arabia*, podemos añadir a este respecto que, del amigo del protagonista y de la hermana, tampoco se hace ninguna alusión a la presencia de unos adultos que cuiden de ellos.

De hecho, vemos cómo es la propia chica quien se encarga de llamar a su hermano para que vaya a tomar el té. Esto podríamos interpretarlo tanto como que el niño vive a cargo de su hermana, o como un reflejo de las responsabilidades que tendría una hermana mayor, fundamentalmente por ser de sexo femenino, de cumplir las labores de una segunda madre en muchos aspectos.

Por último, aunque no aparezca tratado en el párrafo que he seleccionado, no puedo dejar de decir respecto a este cuento que, de los tres relativos a la niñez, es en el que se ve más claro algo que en *Las hermanas* y *Un encuentro* ya se empezaba a intuir: el desencanto que sienten los niños cuando empiezan a tomar contacto con el mundo adulto.

Eveline

Se puso de pie bajo un súbito impulso aterrado. ¡Escapar! ¡Tenía que escapar! Frank sería su salvación. Le daría su vida, tal vez su amor. Pero ella ansiaba vivir. ¿Por qué ser desgraciada? Tenía derecho a la felicidad. Frank la levantaría en vilo, la cargaría en sus brazos. Sería su salvación.

En *Eveline*, el primero de los relatos del libro protagonizados por jóvenes, vemos cómo se tocan ya varios temas todos en relación con la mujer.

En primer lugar, podemos seguir ahondando en algo que ya anticipamos en el comentario del relato anterior, que es el papel que tenía que desempeñar la mujer. Joyce a lo largo de *Dublineses* hace una clara diferenciación entre las conductas que se veían propias del hombre y de la mujer en el Dublín de la época. Así como el hombre, como veremos en los cuentos sucesivos y ya hemos empezado a atisbar en los precedentes, está más vinculado a la vida fuera de casa, especialmente al entretenimiento en los bares; la mujer por su parte tendría como su espacio predominante la casa, con las consiguientes responsabilidades y tareas que eso implica.

La protagonista de este cuento planea escapar con su novio, cosa que la sociedad dublinesa del momento consideraría un escándalo y una vergüenza. Eveline se replantea su vida, piensa en las nulas posibilidades de ser feliz que Irlanda le ofrece, y quiere escapar. Sin embargo, al final, tal vez por no poderse librar del purita-

El río Liffey en las proximidades a Dún Laoghaire, el puerto de Dublín.

nismo católico del que la sociedad está impregnado hasta los tuétanos, en el último momento se echa atrás y deja a su novio partir sin ella rumbo a Buenos Aires. De esta manera, ella termina por aceptar o, cuanto menos, resignarse, a una vida sufrida, tal y como promovía el catolicismo, pasando a asumir también el papel que se les atribuía a las mujeres de ser ejemplo de beatitud y de severidad católica.

Podemos hacer también a raíz de este cuento una pequeña mención sobre la emigración en Irlanda de principios de siglo. Desde la Gran Hambruna Irlandesa, que se empezó a sufrir a desde 1945 a consecuencia de una serie de malas cosechas, comenzaron a generalizarse las migraciones de irlandeses, fundamentalmente teniendo América como destino. Estas migraciones fueron notables hasta 1929, que se redujeron considerablemente a consecuencia de la Gran Depresión.

Por otro lado, podemos relacionar también el hecho de dejar Irlanda no entendiéndolo solamente como una migración, sino también, vinculando la historia de *Eveline* con la vida de su autor, con un autoexilio a consecuencia del desencanto con el país natal y la falta de esperanzas y oportunidades que ofrece.

Patio interior del Trinity College.

Después de la carrera

Jimmy se dio cuenta de que el juego estaba entre Routh y Ségouin. ¡Qué excitante! Jimmy también estaba excitado; claro que él perdió. ¿Cuántos pagarés había firmado? Los hombres se pusieron en pie para jugar los últimos quites, hablando y gesticulando. Ganó Routh. El camarote tembló con los vivas de los jóvenes y se recogieron las cartas. Luego empezaron a colectar lo ganado. Farley y Jimmy eran buenos perdedores.

Sabía que lo lamentaría a la mañana siguiente, pero por el momento se alegró del receso, alegre con ese oscuro estupor que echaba un manto sobre sus locuras.

Este relato nos ofrece una imagen de la nueva clase adinerada que empezaba a formarse en Irlanda. Aquí ya se empieza ver también otra de las ideas que se repetirán en otros cuentos de la vida social en relación a la consumición de bebidas alcohólicas protagonizada en este caso por la fiesta que se corre Jimmy, un chico irlandés, con otro chico francés, otro canadiense y otro húngaro, el más pobre de los cuatro.

La economía de Irlanda no ha experimentado grandes cambios hasta finales del s. XX. Irlanda era un país pobre, con una economía pequeña, moderna y dependiente del comercio. También podemos decir que la agricultura era un sector primordial en aquella época, pero ya empezaban a cobrar importancia los otros dos sectores, especialmente la industria.

En este relato vemos los delirios de grandeza, en parte heredados de su padre, de un joven de clase media-alta, que vive una noche de fiesta por encima de sus posibilidades económicas, movido por el deseo de aparentar,abrumado por el tren de vida que llevan sus amigos franceses y en cuya conducta se puede detectar

Grafton Street, una de las calles principales de Dublín.

además una cierta compasión hacia su amigo húngaro por su pobreza.

Dos galanes

En noviembre cumpliría los treinta y un años. ¿No iba a conseguir nunca un buen trabajo? ¿No tendría jamás casa propia? Pensó lo agradable que sería tener un buen fuego al que arrimarse y sentarse a una buena mesa. Ya había caminado bastante por esas calles con amigos y con amigas. Sabía bien lo que valían todos esos amigos. También conocía bastante a las mujeres. La experiencia lo había amargado contra todo y contra todos. Pero no lo había abandonado la esperanza. Se sintió mejor después de comer, menos aburrido de la vida, menos vencido espiritualmente. Quizá todavía podría acomodarse en un rincón y vivir feliz, con tal de que encontrara una muchacha buena y simple que tuviera lo suyo.

En este cuento se nos presenta a dos jóvenes sin vida estable. Uno, Corley, vive orgulloso de que su ocupación sea aprovecharse de las mujeres que conquista, y el otro, Lenehan, está frustrado por no haber tenido nunca ni trabajo ni relación estable. Representarían estos dos personajes, por tanto, el tema de lo rufianesco, y el de la falta de oportunidades que ofrece Irlanda, respectivamente. Sin embargo, aparece un tercer personaje del que podemos sacar también dos asuntos más a comentar, que resultarían más interesantes: estos serían el de la servidumbre y el de la prostitución en Irlanda.

Centrémonos primero en la descripción de la chica a la que Corley conquista para sacarle el dinero. En primer lugar podemos decir que esta chica se había dedicado a la servidumbre. En Irlanda, como característica también común al resto de Europa, lo más común es que las criadas no fueran de otras razas o nacionalidades, sino que fueran del propio país. Por lo tanto, lo que hace James Joyce para vulgarizar su imagen y equipararla a la fealdad del propio Corley, es describirla como una mujer de apariencia robusta, tosca y vulgar.

Respecto a la prostitución, trabajo que desempeña esta chica cuando Corley la conoce, podemos decir, primeramente, que así como otros temas que ya hemos ido nombrando, el de la prostitución también es recurrente en Joyce, como vemos en sus otras obras *Retrato de un artista adolescente* y *Ulises*. Poniendo el tema en relación con la historia de Irlanda, podemos hablar de la institución del Asilo de las Magdalenas, formada en el s. XIX en Irlanda, donde estuvo controlada por la Iglesia Católica, y Reino Unido. Se encargaban de acoger a mujeres que se habían dedicado a la prostitución y les daban un trabajo, siendo el de lavanderas el más frecuente. Sin embargo, ya desde los primeros años del siglo XX empezó a transformarse en centro penitenciario al que iban a parar las mujeres que practicaban esta actividad. El número de prostitutas en la Irlanda de Joyce, colectivo con el que él mismo se relacionó, era considerable. Si en otros países de Europa más prósperos era la única solución de muchas

mujeres para conseguir dinero, esta situación en Irlanda se agravaba por ser un país más pobre.

La casa de huéspedes

[…] era una madre ultrajada. Le había permitido a él vivir bajo su mismo techo, dando por sentada su hombría de bien, y él había abusado así como así de su hospitalidad. Tenía treinta y cuatro o treinta y cinco años de edad, de manera que no se podía poner su juventud como excusa; tampoco su ignorancia podía ser una excusa, ya que se trataba de un hombre que había corrido mundo. Simplemente se había aprovechado de la juventud y de la inexperiencia de Polly: aquello era evidente. El asunto era: ¿cuáles serían las reparaciones a hacer?

En tales caso había que repara el honor primero. Estaba muy bien para el hombre: se podía salir con la suya como si no hubiera pasado nada, después de disfrutar y de darse gusto, pero la mujer tenía que cargar con el bulto. Algunas madres se sentirían satisfechas de zurcir un parche con dinero: conocía casos así. Pero ella no haría nunca semejante cosa. Para ella una sola reparación podía compensar la pérdida del honor de su hija: el matrimonio.

En esta historia vemos sobre todo ambición, ambición de una madre por conseguir un buen marido, entendiendo realmente "buen marido" como "marido rentable". Para ello se sirve de los convencionalismos propios y de las prácticas habituales en la sociedad dublinesas de principios del siglo pasado. A ella no sólo que no le preocupa tanto la "deshonra" sobre su hija a consecuencia de las relaciones extramaritales que ha mantenido con uno de los huéspedes, sino que lo ve como una oportunidad maravillosa para conseguir un fin que le interesa. Es por ello por lo que propicia el encuentro entre los dos jóvenes, por lo que, enlazando con el comentario de *Dos galanes*, también veríamos en este cuento la presencia de otra forma de prostitución.

Como en toda sociedad tremendamente católica, las relaciones extramaritales nos estaban bien vistas, ni tampoco, por supuesto, permitidas. Eso lo sabe bien la protagonista de este cuento, la señora Mooney, cuyo nombre no podemos tomar por arbitrario. Cuando se daban este tipo situaciones en la Europa de la época, en las que un joven se acostaba con una chica soltera, en bastantes ocasiones violándola, la moral de la sociedad les obligaba a casarse con ellas, aunque, como se nos dice en el propio cuento, también se podía solventar dando una indemnización económica. Sin embargo, a la madre de Polly esto no le parece suficiente, considera que su hija, a la que tiene dominada, y ella obtendrán mayores beneficios con un enlace matrimonial.

Donde Joyce quiere poner el punto de atención en este relato no es en los meros hechos que realizan los tres personajes principales, sino en la moralidad de estos. También es una crítica a un tipo de personas hacia el que Joyce manifestó su desagrado, el de las mujeres "mandonas" que hacen cualquier cosa para perseguir sus fines, arquetipo que se vuelve a desarrollar en el cuento de *Una madre*, que veremos más adelante.

Estatua de Molly Malone frente al Trinity College.

Bibliografía

Ediciones utilizadas de Dublineses/Dubliners (James Joyce):
Alianza, Madrid, 1985.
Cátedra, Madrid, 1993.
PenguinBooks, Londres, 1992.

Bibliografía consultada

BLOOM, Harold; El canon occidental. Compactos Anagrama, Barcelona, 2005.

BOURDIEU, Pierre; Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario. Anagrama, colección argumentos, Barcelona, 2002.

EFE, “James Joyce se sentía <<asfixiado por el catolicismo>> irlandés”. ABC, Londres 30/05/2011.

ELLMANN, RICHARD James Joyce, Oxford university Press. The first revision of the 1959 classic, 1983.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. Cátedra, Madrid, 2006.

LLOVET, Jordi (Ed.);Lecciones de literatura universal. Cátedra, Madrid, 2003.

MÉNDEZ ESCRIBANO, Ana Isabel; Identidad, lenguaje y pensamiento en la litertura del siglo XX. Editorial pliegos, Madrid, 2009.

O’BEIRNE RANELAGH, John; Historia de Irlanda. Cambridge UniversityPress, Madrid, 1999.

SÁNCHEZ TRIGUERO, Antonio (Dir.), Sociología de la literatura. Síntesis, Madrid, 1996.

RE
SE
ÑA

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

A secreto agravio, secreta venganza

Letras hispánicas 671. Ed. Erik Coenen. Madrid: Cátedra, 2011. 234 p.

CARLOS ENRIQUE MACKENZIE REBOLLO
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ciudad de México. México.
carlos.emackenzie@gmail.com

Los llamados "dramas de honor" de Pedro Calderón de la Barca han sido y siguen siendo materia de estudios y polémica entre los investigadores dedicados al teatro de los Siglos de Oro. Determinar si los maridos agraviados —o que sospechan que lo son— sobre los que Calderón dramatiza han actuado de manera justa o no, si es éticamente correcto que se traten temas de tal naturaleza ha sido una constante al abordar dichos dramas. Erik Coenen, el más reciente editor de *A secreto agravio, secreta venganza*, da una revisión a algunos tópicos que no sólo ocupan a esta obra en concreto. Su introducción, dividida en cinco partes, comienza con "Tres piedras de escándalo", en la que da cuenta acerca de cómo estudiosos decimonónicos (principalmente Menéndez Pelayo y Eugenio Hartzenbusch) consideran poco ético este tipo de obras —hablando concretamente, la trilogía de dramas de honor de Calderón de la Barca— por su crueldad para con la mujer en pro del honor; pese a esa opinión, no tienen reservas al considerar que *A secreto agravio, secreta venganza* es una de las obras más poderosas y brillantes del dramaturgo, incluso sobrepasa en calidad a *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*.

La siguiente sección, que titula "El marco genérico", aborda algunos problemas con la clasificación: si se trata de una tragicomedia, de una tragedia, siempre distinguiendo *Comedia* como sinónimo de espectáculo teatral, y comedia como género dramático. La etiqueta de tragicomedia era frecuente durante el Siglo de Oro; pese a ello, el problemas no está resuelto, bastante tinta ha corrido respecto a la taxonomía genérica del teatro áureo, por lo que Coenen se vale de la moderna etiqueta "drama de honor", aunque sólo el nombre es moderno, pues establece una tradición de la cual Pedro Calderón se pudo basar para la trilogía, baste a título de ejemplo, *El médico de su honra* atribuida Lope de Vega (14), escrita algunos años antes de la obra homónima de Calderón de la Barca. "El imperio del honor", el tercer punto que aborda el editor de la obra calderoniana, más que recordarnos el tópico ya tan manoseado sobre la indoblegable idea del honor que tenía el dramaturgo, propone una nueva óptica, a partir de los soliloquios de los maridos ofendidos, en los que se quejan de esa convención social por la cual tienen que matar a sus respectivas esposas; esto quiere decir, según Coenen, que más que mostrar una conducta a se-

guir, la intención de Calderón de la Barca está más en función de la obra teatral, del entretenimiento, que de educar al pueblo u ofrecer un modelo ejemplar de hombre que ineludiblemente tiene que enfrentarse con su sociedad; esto queda ejemplificado no sólo con partes clave de la obra, sino que se vale también de soliloquios de los dos dramas de honor restantes, en que se nota la claridad de su propuesta.

Los últimos dos puntos de la introducción, "Los personajes y sus motivos" y "Versos de fuego y agua: el lenguaje de la comedia", obedecen más al sentido hermenéutico de la obra; en éstos, Erik Coenen explica los móviles de los caracteres principales de la obra, sus intenciones y conductas en las diversas situaciones dramáticas, con esto expone la maquinaria que hace funcionar la trama. En el último punto, explica la constante del fuego y del agua en el lenguaje que se usa a lo largo del drama; observa al respecto y de forma muy aguda el uso metafórico de los elementos, y al final, cómo su mención para la "secreta venganza" de don Lope se vuelve literal. Este paso del uso metafórico al literal de los elementos crea un sentido irónico; para ejemplificar, la insistencia de Leonor de sentir que se abrasa en fuego, se convierte al final en la manera que muere; de manera irónica, según da a entender el editor de *A secreto agravio…*, se augura la muerte de los personajes que aparentemente cometen el adulterio. Incluye, después de la "Introducción", una sinopsis métrica de la obra, anotando irregularidades en los tipos estróficos en notas al pie de página; además de ello, omite comentarios acerca de la versificación en esta sinopsis, prefiere dar una explicación ya en el texto de la comedia de las posibles intenciones y usos de los tipos de versos, aunque de manera quizá ingenua y en ocasiones ligándolo con *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope. Lo que resalta es la manera en que prefiere hacer comentarios acerca de la métrica; actualmente los editores suelen incluir unas breves líneas muy generales respecto a este aspecto de la obra, algunos más acertados que otros, pero nunca se habla de ello en función de la obra; Erik Coenen, al comentar los cambios métricos directamente sobre el texto, observa los cambios en función del drama, evitando observaciones generalizadas, y aunque no demasiado profundas, sí más certeras.

Erik Coenen utiliza como base los dos textos más antiguos conservados, el primero es un manuscrito copiado por Diego Martínez de Mora, fechado en 1635, el segundo es el que se incluye en la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, que se imprimió en 1637 bajo la responsabilidad del hermano del dramaturgo, José Calderón (83). Considera ambos textos complementarios, aunque ambos tienen erratas (el manuscrito posee más que la versión en imprenta, además que el primero conserva versos que no se incluyen en la *Segunda parte*). Da cuenta también de otros cuatro testimonios conservados del drama (de 1637, 1641, 1686 y 1653); cada una de las variantes de éstas las apunta en un Apéndice al final de la obra, con lo que evita llenar de notas al pie de página y tornar cansada la lectura de la obra; sin embargo, para el lector curioso de dichas variantes del texto, puede consultar esta sección. También justifica sus decisiones en cuanto a la fijación del texto (derivado del cotejo de los dos testimonios ya mencionados), y como es acostumbrado, se moderniza la puntuación y la ortografía.

Para finalizar, cabe decir que Erik Coenen ofrece un texto confiable muy bien anotado y con una documentación abundante y completa; la "Introducción" que el editor prepara, orienta al lector primerizo como motiva al lector experto a ahondar más en los temas que toca, sobre todo, creo yo, en cuanto a la taxonomía genérica —que no se limita exclusivamente a esta obra, sino al teatro de corte trágico en general— e invita a reflexionar, sobre una nueva perspectiva, si realmente los "dramas de honor" de Pedro Calderón de la Barca tenían como propósito mostrar a sus espectadores y lectores la manera de actuar frente a un posible adulterio, o sólo dramatiza el problema del hombre que debe actuar para darle gusto a la sociedad que pertenece por encima de su sentir.

RE
SE
ÑA

FERNANDO BÁEZ

Nueva historia universal de la destrucción de libros

Barcelona: Ediciones Destino, 2011

JUAN RAMÓN VÉLEZ GARCÍA

Licenciado en Filología Hispánica y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Salamanca. Salamanca. España.

tourdion@gmail.com

Historia universal de la destrucción de libros, del autor venezolano Fernando Báez, fue publicado originalmente en 2004. Su título evoca el del libro de Borges *Historia universal de la infamia*; es precisamente una infamia lo que Báez aborda: la destrucción de libros a lo largo de la historia. Lo que nos ocupa es una reedición ampliada de dicha obra que expande el arco cronológico[1], lo que se refleja en el nuevo subtítulo –*De las tablillas sumerias a la era digital*– sustitutivo del anterior, que se detenía en la guerra de Irak y otorgaba cierta estructura circular al libro, iniciado con las palabras de un profesor bagdadí de historia medieval motivadas por el desastre generado por dicho conflicto, en el que se perdió una parte importantísima del acervo cultural de la humanidad. El registro autobiográfico y la remembranza de experiencias personales nos transmitían su primer contacto con la destrucción de libros y episodios posteriores que le condujeron, no del todo conscientemente, a la preparación de esta, su *opera magna* actualmente ampliada. En ella Báez analiza el concepto de destrucción, su significado e implicaciones y enuncia su tesis, análoga a la de Borges, según la cual el afán destructor encaminado a los libros se enfoca en su condición de nexo mnemónico más que en su dimensión física. Es de destacar desde un principio el rigor que el autor se propone adoptar en su labor, y que desde el comienzo se manifiesta en la utilización atinada del léxico, buceando en la etimología. La intertextualidad manifestada en el título del libro está también presente en la introducción, con el guiño a *Las formas del fuego* del poeta José Antonio Ramos Sucre, coterráneo de Báez.

La distribución del contenido obedece, fundamentalmente, a criterios cronológicos y geográficos, y presenta una organización tripartita atendiendo a las divisiones que la historiografía ha acostumbrado a establecer: la primera parte corresponde al mundo antiguo, la segunda a la Edad Media y la Edad Moderna, y la tercera a la época contemporánea. Así, el recorrido diacrónico ya anunciado en el ya mencionado subtítulo se inicia en los orígenes de la civilización, que son asimismo los orígenes del libro y de su destrucción, y a través del mismo se demuestra que en todos los momentos históricos y en todas las civilizaciones se han eliminado libros. Su

[1] A su vez, el nuevo título evoca, intencionadamente o no, la *Nueva historia universal de la infamia* de Rhys Hughes.

planteamiento no es completamente novedoso, ya que se inscribe en una tradición bibliográfica –no muy extensa, eso sí– centrada en el particular y conformada por obras de William Blades, Cornelius Walford, Étienne Gabriel Peignot o Pierre Gustave Brunet; sí carecen de antecedentes, no obstante, el afán comprehensivo de la obra de Báez y su decidida vocación de exhaustividad, reflejada en el adjetivo "universal" del título.

De la Antigüedad grecolatina, de cuyo *corpus* literario y filosófico total se ha conservado un escaso porcentaje de obras, destaca los actos biblioclastas sufridos por Empédocles o Protágoras y los ejercidos por Platón o Hipócrates, que muestran cómo la destrucción voluntaria de libros no es achacable únicamente a hombres "ignorantes", lo que también se pondrá de manifiesto en el futuro en los casos de Descartes, Hume o Newton. Gran parte de ese legado se ha perdido por factores como el desinterés, los epítomes o selecciones que desvirtuaron obras más vastas, o las circunstancias derivadas de la consolidación del latín frente al griego. También habla de la Biblioteca de Alejandría, su organización y distribución, la nómina de directores que tuvo y las hipótesis barajadas acerca de su destrucción, achacada a árabes, romanos, cristianos, a un terremoto… También se ocupa de otras bibliotecas antiguas que corrieron una suerte similar (la de Pérgamo, por ejemplo). La censura y la persecución han estado presentes desde siglos tempranos, como atestiguan los casos del emperador chino Shi Huandi, encarnizado destructor de libros y perseguidor de aquellos que conservasen o leyesen obras prohibidas o conversaran sobre ellas, o de Hipatia, asesinada brutalmente y recuperada en el cine por Amenábar y su *Ágora*. Báez hace un recorrido por los efectos –en muchos casos funestos– que diferentes acontecimientos históricos de enorme envergadura provocaron sobre los libros. Dedica un amplio espacio a la Inquisición, su génesis, configuración y *modus operandi*, y también trata las persecuciones a las que fueron sometidos determinados herejes, la destrucción sistemática del Talmud o la masiva quema de ejemplares del Corán ordenada en 1500 por el Cardenal Cisneros en Granada.

En el siglo XX alude, en primer lugar, a la Guerra Civil española, introducida por la narración de una anécdota vivida por el propio autor en relación con un libro de Lorca que encontró en una librería de viejo madrileña. Asimismo, se detiene con especial morosidad en el bibliocausto emprendido por los nazis, tan ligado a la destrucción de libros en el imaginario colectivo, lo que tiene su reflejo en la nada gratuita elección de una fotografía de esos episodios para ilustrar la portada de la obra en su edición anterior (ahora la ocupa un volumen en llamas). Ofrece al respecto una amplia lista de autores vetados por el nazismo, entre los que se encuentra Heinrich Heine, a quien se debe una cita que ha acompañado a esta obra en su promoción: "Allí donde queman libros, acaban quemando hombres", advertencia del peligro acechante en tales actitudes, que comparte protagonismo con una cita de Ralph Waldo Emerson.

La lectura del libro no está exenta de dureza, y suscita cierta sensación de *déjà vu* a medida que se avanza en ella, pues se observa que a lo largo de la historia se repiten motivaciones y procederes similares a los detectados en siglos anteriores; así, en pleno siglo XX se constata la censura, a veces virulenta, que soportaron autores como Joyce, Steinbeck o Rushdie, cuya condena a muerte a raíz de la publicación de sus *Versos satánicos* gozó de una amplia atención mediática. No deja de lado hechos no menos nefandos, como la Revolución Cultural china, los regímenes dictatoriales del Cono Sur o la guerra de los Balcanes.

En el capítulo consagrado a la destrucción sufrida a causa de agentes naturales da información científica detallada acerca de los organismos que más riesgo entrañan para la integridad de los libros. También aborda las ventajas e inconvenientes que plantean las nuevas técnicas de almacenamiento digital y los nuevos riesgos derivados de los últimos acontecimientos históricos, como el 11-S.

Se trata, en conjunto, de una obra muy meritoria, cuya lectura puede resultar densa por momentos debido a la ingente cantidad de datos que se ofrecen y que prueban la exhaustiva labor de documentación desarrollada durante años, reflejada en la amplia bibliografía y en el despliegue de referencias contenido en las notas. En todo momento aporta datos precisos, y maneja cifras que en muchos casos provocan auténtico vértigo. Resulta representativo de ello que en un momento determinado haga hincapié en que la desorbitada cifra referida a los libros perdidos durante el ataque alemán a la Unión Soviética durante la Segunda Guerra Mundial (cien millones) es veraz, no producto de un error. Domina la objetividad frente a las apreciaciones personales, que el autor disemina en ocasiones puntuales en forma de apostillas o calificativos aplicados a determinados personajes o actitudes, o con el tratamiento autobiográfico de episodios concretos.

El aporte de imágenes, por su parte, se completa con una sección que, siguiendo la ordenación cronológica adoptada para la exposición de la información, muestra efigies de personajes históricos mencionados en la obra, palimpsestos, bibliotecas destruidas o libros gravemente afectados por desastres o factores ambientales.

Se trata, fundamentalmente, de un libro de divulgación alentado por un impulso eminentemente bibliófilo que buscaría actuar como revulsivo para evitar, en la medida de lo posible, situaciones como las que describe, exhaustiva y rigurosamente documentado y con suficiente atractivo como para despertar el interés de todos aquellos que deseen bucear en la historia de la destrucción de libros que es, también, la historia del libro. El juicio de Chomsky sobre la obra ("Impresionante. El mejor libro sobre este tema en mucho tiempo"), escogido como eslogan promocional en la estrategia de *marketing*, puede considerarse acertado.

RE
SE
ÑA

JULIAN BARNES

Arthur & George

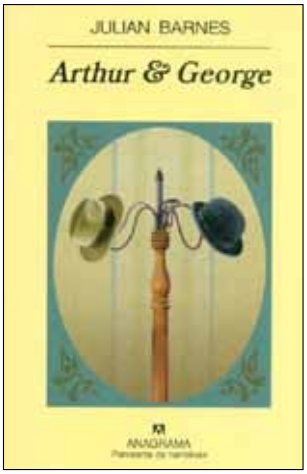
Anagrama. Barcelona, 2007. 523 p.

FERMÍN ROBLES

Licenciado en Filología Hispánica. Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra. Barcelona. España.
Licenciado en Periodismo. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona. España.
ferminrobles@yahoo.es

En el pequeño pueblo de Great Wyrley, situado en el corazón de Inglaterra, alguien ha comenzado a dejar mirlos muertos en los cubos de leche, a mutilar el ganado y enviar anónimos injuriosos a las dependencias de la vicaría. Enseguida, los rumores se extienden por los alrededores y la prensa de todo el país se hace eco de una historia tan truculenta como misteriosa. Ante la expectación que generan los hechos, la policía se apremia a encontrar un sospechoso y acusa a George, el hijo del párroco de origen parsi, una minoría hindú, que vive en el lugar. Faltan pruebas concluyentes, pero la familia Edalji despierta cierta aversión en la comunidad y el chico acaba condenado y entre rejas.

Este sería un buen inicio para una novela de suspense y nada más, si no fuera porque la historia de George Edalji fue un caso real que tuvo lugar en la Inglaterra de 1903. No solo eso. El suceso despertó en su día el interés de Arthur, intrigado por las informaciones que publicaba la prensa. No un Arthur cualquiera, sino el mismísimo Sir Arthur Conan Doyle, creador de Sherlock Holmes, quien por una vez se puso en la piel de su personaje, el brillante detective de Baker Street, para investigar los extraños acontecimientos de tuvieron lugar en la tranquila localidad.



El responsable de novelar esta historia es el escritor británico Julian Barnes (Leicester, 1946), considerado una de las figuras más sobresalientes de la narrativa inglesa en los últimos años y, finalmente, premio Booker en 2011 después de haber estado nominado en tres ocasiones. Hijo de profesores de francés, Barnes estudió la lengua de Molière, se licenció en derecho y vivió del periodismo hasta que *El loro de Flaubert* (1984) selló su consagración y le permitió dedicarse por entero a la literatura. Sus compatriotas de la crítica literaria le han tachado de autor afrancesado, aunque Barnes bebe de diferentes fuentes, gasta fina ironía y flema de inglés, y su producción se inscribe ya dentro de la sólida tradición novelística anglosajona.

Arthur & George es una estupenda novela sobre el caso Edalji, una intriga que Barnes resuelve con destreza echando mano de todos los recursos al alcance del buen narrador. Pero también es una magnífica creación de personajes que permite al lector conocer al joven y tímido Edalji, y descubrir al hombre que se escondía tras el escritor Conan Doyle (1859-1930), cuya figura ha quedado engullida por la fama de su personaje más célebre.

Un encuentro determinante

La novela se estructura en capitulillos que alternativamente describen las vivencias de Arthur y George, cuyos caminos llegan a cruzarse de una manera determinante. Barnes dedica la primera parte de la obra a hacer una exposición impecable de la situación y a narrar algunos de los episodios que marcan desde la infancia el carácter de los personajes. En la segunda, se centra en la descripción minuciosa de las atrocidades de Great Wyrely, que arrastraron al estudiante de Derecho a un desagradable proceso judicial; y en las tribulaciones de Conan Doyle, que se debate entre la lealtad a su primera esposa y el amor que siente por Jean Leckie.

El autor de *El sabueso de los Baskerville* no levanta cabeza hasta que no empieza a dedicar su tiempo a investigar sobre el encarcelamiento de Edalji, momento en el que actúa como el propio Holmes y en el que aclara su mente. A partir de aquí, Barnes todavía se reserva una entretenida parte final con la que cerrar la novela y regalar al lector.

George quiere ser inglés

La descripción paralela que Barnes hace de ambos personajes permite ver hasta qué punto son antagónicos. George es "tímido y serio" y "a veces piensa que está defraudando a sus padres", que le inculcan un comportamiento recto. "Le falta imaginación" y su mundo se reduce a la vicaría, la iglesia y a "la parcela de hierba" que media entre ambas. Es un mundo "pacífico y fiable", mejor que el que se extiende más allá, que "le parece lleno de ruidos y sucesos inesperados". Por nada del mundo desea que sus orígenes o el proceso judicial en el que se ve inmerso le retiren su condición de inglés, categoría que tanto ama.

Arthur, caballero impetuoso

Arthur, en cambio, es el deportista y viajero intrépido. El impetuoso creador literario que lleva una intensa vida pública y que es capaz de mover cielo y tierra para acabar con una injusticia aunque con ello genere un escándalo. No solo muestra curiosidad por lo que sucede lejos de su entorno, si no que se siente seducido por el más allá y los misterios del espiritismo. Ambos se enfrentan a un dilema. George quiere limpiar su nombre, pero no enfrentarse a la sociedad inglesa. Arthur vive una compleja historia sentimental, duda entre el amor y la moral, entre dos mujeres que marcan su vida. Tanto un personaje como el otro se preocupan por el concepto de honor y acaban asistiéndose mutuamente.

Cronista de la Inglaterra de 1900

La historia sobre la vicaría que Julian Barnes recompone en *Arthur & George* es también una crítica a la Inglaterra que da el salto a la modernidad a inicios del XX. A la policía de la época, más preocupada por encontrar un sospechoso que por dar con pruebas que sustenten sus teorías. Al sistema judicial, al que le está bien condenar a un cabeza de turco con tal de ofrecer una falsa imagen de orden. Y a todos juntos por dejarse llevar por los prejuicios y ser incapaces de reconocer un error.

El trabajo de documentación que llevó a cabo el autor para escribir la novela es riguroso. Como él mismo apunta en una nota final, todas las cartas citadas (salvo una) son auténticas, como también lo son las noticias de los periódicos, los informes del gobierno, las actas del Parlamento y los escritos de Conan Doyle.

Es posible que el lector que espere encontrar en *Arthur & George* una novela trepidante como las protagonizadas por el propio Sherlock Holmes acabe algo desilusionado. Esta no es una novela policíaca al uso. El placer de leerla no reside en alcanzar el último pasaje para descubrir al culpable, sino en disfrutar de la maestría que atesora Barnes como narrador.

La recreación de Conan Doyle resulta sugerente. A él se le dedica una frase cuando está a punto de triunfar como escritor. "Tiene muy claras las responsabilidades de un autor: primero, ser inteligible; segundo, ser interesante; tercero, ser inteligente". Una cualidad que la crítica también ha considerado apropiada para Julian Barnes.

CARTA AL DIRECTOR

Mamá, papá: quiero estudiar Filología

Sí, sí, quiero comprender mi lengua, quiero descomponerla en morfemas, fonemas, jugar con la sintaxis, leer todo lo que pueda y soñar con leer más: llorar la muerte con Manrique, cantar al amor con Bécquer, enloquecer con don Quijote y emborracharme con don Máximo. Y luego quiero vivir en Londres, en Edimburgo o en donde sea, hablar de mi lengua, de mi literatura, de mi cultura, de mi vida, de mí, en inglés, en alemán, en árabe, transmitirla a toda la gente que conozca, propagarla por el mundo, que vuele, que caiga en diferentes tierras, una suerte de semilla de letras, y que florezca, que florezca después: más letras, más cuentos, más tildes, más versos.

Y ahora lo estoy haciendo. En jerga universitaria soy una proto-filóloga. No, filósofa no, filóloga. Un proyecto de filóloga. Al igual que antes existía una proto-lengua que era el paso antes de llegar al español, al italiano, al francés: yo estoy cruzando el puente que me llevará a ser mensajera de nuestra cultura. Ahora estoy formándome: luego yo formaré a otros muchos para que este maravilloso legado que tenemos siga pasando de mano en mano, de boca en boca. Pero qué responsabilidad ser portadora de este pequeño país de las maravillas, que encierra desde el hasta el Qué responsabilidad pero qué ganas de ir aumentando esa carga, ese don.

Así que soy proto-filóloga. Pero no es solo eso: soy proto-mundo. Un proyecto de mundo rebosante de cultura que existirá. Lo mejor es eso. Que existirá y será gracias a nosotros: los filólogos.

NATALIA LÓPEZ CORTÉS,
Estudiante de 1er curso de Filología Hispánica en la Universidad de Zaragoza.
luvinlu@hotmail.com

Esdrújula 1/12

Revista de filología